

FACULTÉ DE DROIT DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

L'ART

dans une Société démocratique

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Vendredi 12 Juin 1908, à 2 h. 1/2

PAR

Marie-Georges FERRON

Président : M. LARNAUDE, professeur

Suffragants { MM. ALGLAVE, professeur
SAUZET, professeur

PARIS

IMPRIMERIE HENRI JOUVE

15, Rue Racine, 15

—
1908

THÈSE
POUR
LE DOCTORAT



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41551801_0007

L'ART

dans une Société démocratique

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Vendredi 12 Juin 1908, à 2 h. 1/2

PAR

Marie-Georges FERRON

Président : M. LARNAUDE, professeur

Suffragants { MM. ALGLAVE, professeur
SAUZET, professeur



PARIS

IMPRIMERIE HENRI JOUVE

15, Rue Racine, 15

—
1908

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

A MON PÈRE

Première Partie

L'ÉTAT ET L'ART

L'Art dans une Société Démocratique

CHAPITRE PREMIER

INFLUENCES RÉCIPROQUES DE L'ART SUR L'ÉTAT ET DE L'ÉTAT SUR L'ART

Chaque année lorsque revient devant le Parlement la discussion du budget des Beaux-Arts, la question des rapports de l'Etat et de l'Art est agitée. Les deux théories en présence semblent inconciliables ; l'une préconise l'intervention de l'Etat en matière d'Art, l'autre, au contraire, repousse toute idée de protection.

Ainsi, disent les individualistes, de tous côtés la liberté règne : liberté de conscience, liberté de la

presse, liberté d'association et l'on refuserait d'admettre la liberté artistique. Il n'y a plus de religion d'Etat et il y aurait un art officiel ! Il n'y a plus de budget des cultes et il y aurait un sous-secrétariat des Beaux-Arts ! Evidemment, nul ne parle d'emprisonner ou de punir d'une amende tel peintre réfractaire aux doctrines admises ou tel chansonnier novateur. Mais si l'Etat donne des subventions, réglemente l'enseignement artistique, accorde des primes, des médailles, des diplômes, il établit sans nul doute un art officiel. L'appât de la récompense n'est guère plus noble que la crainte du châtement : en tous cas l'un et l'autre, aboutissent au même résultat.

Cet art officiel quel sera-t-il ? D'abord le favoritisme risque fort d'intervenir, le favoritisme qui donnera la direction du mouvement artistique à des hommes peut-être illettrés et sans culture esthétique, et les fera les dispensateurs maladroits et partiaux des récompenses et des couronnes.

De plus, l'art qui livré à lui-même ne serait pas capable de triompher de l'ignorance, de l'apathie, de la routine ne vaut pas la peine que l'on s'occupe de lui. Ce sont les difficultés en face desquelles il va se trouver qui feront sa conscience, et son éclat devra beaucoup aux souffrances endurées. C'est l'individualisme hautain de Nietzsche qui semble par moment inspiré de certaines pages célèbres de Musset. Ibsen et Maeterlink dont la philosophie est incontestable.

blement plus profonde arrivent à peu près à la même conception. La vie est un combat, celle des artistes plus encore que toute autre ; qu'importe que les faibles succombent, les meilleurs, les génies sauront triompher de l'indifférence ou de la cabale. Même si la protection officielle n'était donnée qu'à des hommes de grande valeur, cette protection serait encore néfaste puisqu'elle amollirait leur énergie et endormirait leur imagination. Il ne faut pas ouvrir aux vainqueurs les portes de Capoue.

M. Gabriel Mourey, dans son intéressante revue *Les Arts et la Vie* (1) s'est livré à une enquête minutieuse auprès des artistes afin d'avoir leur opinion sur la question. La plupart d'entre eux s'inspirent plus ou moins de concepts individualistes, mais ne manquent point d'y apporter quelques tempéraments. C'est ainsi qu'un maître tel que Rodin, après avoir sévèrement repoussé l'enseignement officiel de l'art, préconise le retour aux anciennes corporations. M. Rodin affirme qu'elles furent issues du peuple : ce n'est qu'en partie exact. Mais l'opinion de M. Rodin était des plus intéressantes à citer : elle montre qu'un individualiste de son autorité, qui rejette dédaigneusement l'intervention de l'Etat en matière d'art, éprouve cependant la nécessité de donner à l'art et aux artistes un autre cadre et de ne point les aban-

1. *Les Arts et la Vie*. Enquête de M. Gabriel Mourey.

donner à tous les caprices de leur inspiration et à toutes les vicissitudes du milieu ambiant.

Aussi bien cet individualisme grandiose mais sans souplesse des Nietzscheens et des Ibséniens ne semble pouvoir appuyer sa doctrine ni sur les enseignements de l'histoire, ni sur l'intérêt supérieur de l'art, ni sur la dignité de l'Etat.

On a usé et abusé de l'argument historique consistant à opposer les civilisations modernes libres de toute entrave et émancipées de toute tradition aux sociétés passées asservies à des réglementations innombrables. Évidemment dans bien des cas, lorsqu'il s'agit par exemple de la liberté de penser, de la liberté d'écrire, de parler, on ne saurait trop préconiser la tolérance la plus large. De plus en plus en ces matières la liberté n'est plus restreinte par des mesures préventives ; c'est le système répressif qui seul est appliqué. Mais dans bien d'autres cas, il semble que cette liberté sans réserves sur laquelle les hommes de la Révolution comptaient tant pour fonder le bonheur universel, n'ait pas donné tout le résultat que l'on en attendait. L'admission de certains monopoles, la délivrance des brevets qui sont en somme des monopoles de fait, les réglementations de salubrité publique, les lois ouvrières et toutes mesures paternalistes sont la résultante de la reconnaissance de cette erreur. La question est donc de savoir si les rapports de l'Etat avec les Beaux-Arts

ont suivi l'une ou l'autre de ces deux évolutions, afin de décider laquelle des deux écoles, individualiste ou protectrice pourra se servir de l'argument historique.

Longtemps avant notre ère, des associations d'artistes avaient déjà fait leur apparition. Sous l'empire romain notamment sous Adrien, les *collegia opificum* revêtent le caractère d'obligation. En France dès le ix et le x^e siècles l'on voit renaître ces organisations qui cherchent à lutter contre le monopole que le clergé s'était arrogé en matière artistique ; mais leur effort va bientôt être noyé dans le flot montant des corporations qui commencent à régir toute l'activité sociale du pays. A peine M. Springer prétend-il que dans l'Ile-de-France et dans la Picardie on trouve encore en plein xiii^e siècle des traces de ces « confréries » de ces « loges » aux rites secrets qui cherchent à isoler l'art du commerce et de l'industrie (1). Quoi qu'il en soit lorsque paraît vers l'année 1260 probablement, le *Livre des Mestiers* (2) d'Etienne Boileau, les arts libéraux apparaissent confondus parmi les autres professions. On a, il est vrai, essayé d'établir qu'une supériorité intellectuelle était reconnue aux artistes, et l'on s'est appuyé sur ce fait que les sculpteurs en ivoire de la capitale étaient

1. Springer. *Grande encyclopédie*. Corporation.

2. *Le Livre des Mestiers*. Etienne Boileau.

exempts de tout impôt ; la vérité c'est qu'une idée religieuse avait seule présidé à cette faveur ; Etienne Boileau nous l'a expliqué. Si, de même que les « *eborarii* » de Rome, les travailleurs en ivoire jouissent de certains privilèges, c'est uniquement « par la raison de ce que leurs mestiers n'appartient fois que au service de Nostre-Seigneur et de ses soins et à la honorance de la sainte ayglyse » (1)

Ainsi jusque vers le xv^e et le xvi^e siècles, non seulement la liberté artistique se trouvait restreinte par les corporations, mais encore les corporations d'artistes ne réussissaient même pas à se dégager des corps de métiers industriels et commerciaux au milieu desquels elles sont mêlées. Il faut ajouter que cette évolution ne fut pas partout aussi lente. Müntz (2) signale dès 1212 une organisation siennoise d'architectes et de sculpteurs ; les « *muratori* » de Venise font aussi leur apparition dès le début du xiii^e siècle. Rome n'a sa corporation de sculpteurs qu'en 1406 ; ses peintres s'unissent en 1478, et l'année 1509 voit organiser ses orfèvres. Enfin ce n'est qu'en 1563 que l'*Accademia del Disegno* est fondée à Florence.

Revenons en France. A peine les corporations d'artistes se sont-elles dégagées des autres corps de

1. Etienne Boileau. *Le Liore des Mestiers*.

2. Müntz. *Les corporations d'artistes*.

métiers, qu'une nouvelle phase de leur histoire va apparaître. Des académies vont se fonder, calquées pour la plupart sur les *academia* italiennes, notamment sur la fameuse *Academia del Disegno* de Florence. La plus considérable est celle de Paris, l'Académie royale de peinture et de sculpture qui ouvre ses portes en 1648. Entre les corporations et les académies une lutte opiniâtre va s'engager. On connaît la querelle qui éclata entre l'Académie royale et la confrérie de Saint-Luc. Elle devait se terminer par la dissolution de cette société en 1771.

Faut-il voir avec les individualistes dans les diverses étapes de cette évolution, une marche ascendante vers la liberté absolue, débutant avec l'effort des premières associations d'artistes pour se dégager de la tutelle religieuse et aboutissant au libéralisme des académies. Il est vrai de dire que lorsque fut brisée la vieille corporation de Saint-Luc, l'Académie royale fit fièrement graver sur le fronton de son portail *Artibus libertas restituta*, mais ce sont là des mots ; en réalité aucun art ne fut plus réglementé, plus formaliste, plus traditionnaliste que l'art académique. C'était le temps où Lebrun enseignait les méthodes infailibles grâce auxquelles l'on devait arriver à la perfection et c'était aussi le temps où R. de Pilles, qui passait pourtant pour un des plus libéraux de son époque dressait des listes de peintres auxquels il donnait gravement une note pour le dessin, une

note pour la couleur, et une note pour la composition. Il concluait nécessairement qu'un tableau dessiné par Rubens, colorié par Rembrandt et ordonné par Poussin eût été le plus merveilleux des chefs-d'œuvre.

La conclusion de cet exposé trop rapide semble devoir être que l'art n'a jamais pu vivre dans une indépendance absolue, puisque toujours une influence l'a régie : influence religieuse, influence corporative, influence académique.

Il semble donc que l'argument historique invoqué par les individualistes en faveur de leur thèse, se retourne contre eux, contre ceux tout au moins qui poussent leur théorie jusqu'aux extrêmes limites et qui rejettent toute idée de protection à accorder à l'art et aux artistes.

Il n'apparaît pas non plus que cette indépendance absolue qu'ils préconisent soit bien conforme aux véritables intérêts de l'art. Que l'on examine les arts plastiques, la peinture, la sculpture et l'architecture ou que l'on étudie la musique et la littérature, on constate que les hommes qui les ont illustrés et qui les illustrent peuvent être rangés en deux catégories.

Il y a d'abord des hommes de génie ; ceux-là tirent presque tout d'eux-mêmes, leur imagination est la principale source de leur inspiration. Ce n'est pas qu'ils ne puisent parfois dans l'étude de ceux qui les

ont précédés de précieux enseignements, mais ils se les assimilent, ils leur donnent une forme personnelle et originale : dans la majesté de leur génie, il devient aussi impossible de démêler les sources ou ils ont puisé qu'il est impossible de retrouver dans l'océan la trace des rivières ou des fleuves qui l'alimentent en s'y perdant.

Ces hommes, on serait tenté de dire ces surhommes ont-ils rien à redouter de l'intervention de l'Etat, On conçoit qu'ils n'en aient cure, puisant dans leur moi, des forces si considérables, ils peuvent se renfermer en un individualisme altier, et dédaigner toute protection. Ce sont les forts, les victorieux, et ils seraient tentés d'arracher la couronne des mains officielles pour la placer eux-mêmes sur leur tête. Mais si l'intervention de l'Etat ne leur est nullement nécessaire, en quoi pourrait-elle être nuisible au développement ou à la considération de leur génie ?

Ceux-là sont rares. Il y a par contre beaucoup de talents. C'est pour eux que l'intervention et la protection de l'Etat va être nécessaire. Leur vocation ne s'est pas encore affirmée ou leur mérite trop contesté n'a pas réussi à se faire jour. La Société qu'incarne l'Etat se rappellera alors que ses fonctions paternalistes s'accroissent chaque jour, que l'artiste n'est plus protégé ni par l'association corporative du moyen âge, ni par la puissance ecclésiastique, ni par la bienfaisance des mécènes passés. L'Etat a

brisé ou a laissé briser les vieux cadres corporatifs au milieu desquels l'art d'autrefois s'était développé, il a porté à l'hégémonie religieuse de rudes coups, depuis le jour où Petrus de Bosco était chargé par Philippe le Bel de répondre aux bulles « *Clericos laïcis et ausculat filii* » jusqu'à notre époque où il semble bien que la querelle ne soit pas près d'être terminée. L'Etat s'est donc substitué à ces puissances, il a le devoir de se substituer aussi à la protection quand ces puissances étaient les dispensatrices : c'est là une obligation précise, juridique, que l'on peut assimiler à la garantie.

A un point de vue, en quelque sorte sentimental, l'Etat doit encore intervenir en matière d'art pour le protéger. L'Etat est le gardien du patrimoine de la nation, du patrimoine moral comme du patrimoine matériel. Il est tenu de prendre des mesures pour développer les richesses artistiques du pays comme il en prend pour accroître ses richesses commerciales, industrielles et agricoles.

La gloire d'un peuple est faite du grand renom de ses artistes, comme du courage de ses soldats, de l'habileté de ses marchands, du labeur de ses ouvriers et de ses paysans. La dignité d'un pays s'oppose à ce que des hommes qui ont fait sa grandeur s'épuisent dans le surmenage inutile et périssent dans la misère. C'est un malheur que Corneille n'ait point obtenu la pension qu'il sollicitait, qu'Hégésippe Mo-

reau soit mort à l'hôpital et que Lamartine en ait été réduit à travailler pour des libraires. Et plus près de nous, est-ce que certaine cérémonie officielle toute récente, où une gaité factice cachait mal un pesant malaise ne nous a pas rappelé combien aurait pu être opportune la protection de l'Etat. Quand un académicien nouvellement reçu évoquait le souvenir de ce cabaret modeste de Montmartre où « les échansons penchés sur la soif des poètes » étaient revêtus de l'habit vert, on ne pouvait s'empêcher de songer que peut-être une subvention de l'Etat aurait empêché Jules Jouy de finir si misérablement, Maurice Rollinat de mourir sans espoir dans un asile de province, et qu'elle eut peut-être permis au courageux Rodolphe Salis de réussir ses tournées provinciales et de faire connaître dans le pays, ce qui, malgré tout était de la littérature.

Si donc nous avons à conclure en cette grave question, nous n'hésiterions pas à opter pour une protection efficace et opportune, et nous nous arrêterions à la formule donnée par M. Couyba dans son intéressant rapport sur le budget des Beaux-Arts, « L'art libre, dans l'Etat protecteur ».

Mais jusqu'ici nous nous sommes placé seulement au point de vue de l'intérêt de l'Art, non de l'Etat. Nous nous sommes demandé si l'Art avait besoin de l'aide de l'Etat, non si l'Etat pouvait utiliser le secours

de l'Art. Ces deux problèmes sont distincts. La solution que l'on apporte à l'un ne préjuge en rien de celle que l'on donnera à l'autre. Cela est tellement exact que M. Romain Rolland, en un ouvrage plus remarquable il est vrai par l'enthousiasme de ses convictions, que par l'impartialité de ses jugements ne craint pas de dire, que même si l'utilisation de l'art au profit de la société démocratique, de l'Etat moderne devait être la fin de tous les arts, il la préconiserait encore parce qu'il vaut mieux une mort féconde qu'une existence inutile (1). C'est aller, certes, un peu loin et nous nous sommes efforcé d'établir que l'ingérence de l'Etat en matière d'art n'aurait point les conséquences funestes que prévoit un individualisme par trop stoïque ou par trop paradoxal.

Il est incontestable que l'Etat, et l'Etat moderne plus que tout autre, a des fonctions d'éducation et de civilisation à accomplir. S'il est vrai que la culture esthétique fait partie de l'éducation et peut être un mode de civilisation on sera fatalement amené à conclure que l'Etat peut et doit utiliser l'art. Or le rôle éducateur et civilisateur des choses de la beauté n'est pas douteux. Les arts plastiques, la littérature,

1. M. Couyba. Rapport sur le budget des Beaux-Arts, 1906.

1. Romain Rolland. « Le théâtre du peuple ». *Cahiers de la Quinzaine*.

les spectacles ont eu sur les sociétés une influence considérable.

Renan s'est agenouillé devant l'Acropole comme devant le temple impérissable de l'Harmonie. Il y a vu tout le passé et aussi toute la destinée d'un grand peuple. L'Erechthéion, le Parthénon, le Théseion avec leurs lignes dont la grandeur était faite de simplicité lui apparaissaient comme le reflet de la sagesse antique. Les idées d'harmonie, de mesure, d'équilibre se dégageaient pour lui plus nettement des lourdes colonnes tronquées ou des frontons usés par le temps que de tous les récits des historiens de la cité de Minerve.

Est-il douteux d'autre part que les spectacles inesthétiques et sanguinaires, les combats de gladiateurs, les jeux de cirque, les supplices des condamnés jetés aux fauves dans les arènes aient précipité la chute de Rome. Si, lorsque l'Empire agonisait déjà, lorsqu'il encourageait par son avilissement les convoitises du monde barbare, si à ce moment là il s'était trouvé des Eschyle, des Sophocle et des Euripide pour ennoblir par la beauté ces lieux déshonorés par les instincts de meurtre et de carnage, pour rappeler à la multitude imbécile et barbare l'histoire glorieuse de son passé, peut-être le peuple romain serait-il revenu à l'activité et à la vie et peut-être n'aurait-il pas suffi d'une bande de pillards pour s'emparer sans coup férir de la capitale du monde.

Nous n'entendons pas pour cela que la culture esthétique soit toute la vie et toute l'activité d'un peuple, non plus qu'elle ne doive être son unique préoccupation. On nous opposerait trop aisément l'exemple de ces Gallo-Romains, instruits, lettrés dédaignant par dilettantisme les professions guerrières et les exercices physiques, et l'on nous rappellerait comment ces hommes de haute culture furent vaincus et asservis par des barbares épais « sentant l'ail » et faisant réchauffer leur nourriture à la sueur fumante de leurs chevaux. Cet exemple loin de nuire à notre thèse ne peut que l'appuyer ; il prouve qu'il est des arts stériles ou néfastes immobilisés entre les mains d'une aristocratie et que le devoir de l'Etat est d'en faire quelque chose de vivant et de puissant qui loin d'endormir la nation dans les délices d'une paix trompeuse fasse appel à ses mâles vertus de courage et de probité.

Est-il douteux, enfin, que les écrits de Diderot, de Jean-Jacques et de Voltaire aient plus fait pour amener la Révolution que les discours enflammés de Barnave et les sottes provocations du duc de Brunswick ?

Il est vrai qu'en cette matière, une confusion est difficile à éviter. Ce serait affaiblir beaucoup la doctrine que l'on veut soutenir que de prétendre que partout et toujours la littérature et l'art ont fait la civilisation ; il faut bien se garder de prendre l'effet

pour la cause et devoir dans les manifestations esthétiques la base des sociétés dont elles ne sont souvent que les résultantes. La civilisation fut parfois le foyer où l'art est venu se réchauffer, de même que l'art a souvent guidé la civilisation dans les voies du progrès. C'est dans la littérature mieux encore que dans le domaine des arts plastiques que ce double phénomène peut être plus facilement observé.

Certains auteurs se sont bornés à examiner avec plus ou moins d'exactitude et de talent le milieu et l'époque dans lesquels ils ont vécu. Que les études qu'ils ont laissées n'en soient qu'un pâle reflet ou qu'elles en soient l'analyse profonde et scrupuleuse, elles ne sont que la traduction de ce qui est, non l'ébauche de ce qui sera. Ces écrivains sont aux novateurs et aux précurseurs ce que les peintures de Bastien Le-page, *les Foins* et *l'Aveu au village*, par exemple, scènes pourtant d'une exactitude remarquable sont aux tableaux de Millet dont *l'Angelus* et les *Glaneuses* ne révèlent pas seulement un photographe consciencieux mais aussi un penseur de génie. D'autres, se sont enfoncés courageusement dans l'inconnu, ils ont préconisé des changements et des transformations de la société dans laquelle ils vivaient.

Les uns suivaient leurs contemporains, les autres les conduisaient. Il est certain qu'il ne faut pas abuser de cette classification ; ces deux catégories d'auteurs ne sont point séparées en des compartiments

étanches : les préoccupations d'une époque ne sont point toujours des soucis matériels et mesquins du moment ; elles ont parfois une répercussion sur la période qui va suivre, d'autre part les novateurs les plus noblement audacieux sont bien forcés de plonger dans les enseignements précieux du passé les racines nécessaires à l'éclosion des grands rêves de demain.

Même ainsi réduit, le rôle civilisateur de l'Art reste considérable et il est naturel que l'Etat ne néglige pas l'arme excellente dont il peut disposer.

CHAPITRE II

L'ART ET LA RELIGION

Ce qui semblerait prouver l'importance du rôle de civilisation que jouent souvent les arts plastiques, la musique, et la littérature, c'est que la principale puissance qui a précédé l'Etat dans ses fonctions d'éducation et de moralisation, la puissance religieuse n'a pas dédaigné d'user des manifestations esthétiques pour arriver à ses fins. Les rapports de l'art et de la religion ont fait le sujet de trop d'études et de trop d'enquêtes pour qu'il soit bien nécessaire de les examiner longuement. La même confusion que nous avons signalée au sujet du rôle civilisateur de l'art devra encore être évitée.

Nous ne voulons pas établir que les arts se sont souvent inspirés de la religion, mais que la religion a pu en bien des circonstances se servir de l'art.

De tous les temps et dans tous les pays, les croyances religieuses ont fourni aux peintres, aux sculpteurs,

aux musiciens et aux poètes une source intarissable où leur inspiration a largement puisé. Le sentiment de divinité avec ses attributs de Force, de Bonté, d'Éternité qui fut l'un des premiers qui germa dans le cœur humain fut aussi le premier qui séduisit les artistes. Dans les cavernes préhistoriques on retrouve grossièrement gravés sur la pierre des animaux, des armes, des ustensiles et des plantes, point d'image de la divinité : Mais l'inspiration religieuse existe déjà : les dieux n'ont pas encore leurs statues, ils ont déjà leurs autels.

De lourds dolmens s'élèvent dans des forêts sauvages ou parmi les plaines désertes : c'est la première manifestation architecturale, la plus rudimentaire, celle qui consiste à juxtaposer, parfois à assembler simplement, deux ou trois immenses blocs sur lesquels ont lieu les sacrifices, et aujourd'hui encore quand on cherche à revivre une époque doublement morte, puisque non seulement des milliers d'années nous en séparent, mais encore qu'aucun écrit ne nous la rappelle, il semble que ces blocs, immuables à travers les âges et émergeants seuls du halo de la légende, dégagent une idée de majesté superbe qu'un art savant et complexe ne parviendrait peut-être pas à nous inspirer.

Les dolmens n'étaient que des autels, des temples s'élèvent de toutes parts, quelque différents qu'ils fussent suivant les époques et les pays une même base

préside à leur construction. La Grèce avait donné la colonne, Rome fournit l'arceau qu'elle avait sans doute emprunté elle-même aux Egyptiens. Ruskin (1) sur les théories duquel nous serons obligé de faire quelques réserves, a raison de voir dans la colonne et dans l'arceau, la base de toute l'architecture passée. L'Ionien, le Dorien et le Corinthien donnèrent à la colonne un chapiteau plus ou moins ouvragé. Quant à l'arceau il devait subir aussi des modifications : les Arabes le rendirent pointu, ils le couvrirent de fioritures, « d'arabesques » : enfin quelques siècles plus tard c'est l'arceau dont la courbe plus ou moins pleine donnera naissance dans l'art chrétien au roman et au gothique, mais nous voilà en plein moyen âge et au seuil des cathédrales illustres...

L'architecture avait été le premier art, la sculpture qui en est l'ornement fit bientôt son apparition. Là encore les dieux de la mythologie allaient tenter le ciseau de Phidias, comme les temples avaient créé les styles. Des proportions exactes allaient être observées chez les sculpteurs qui, façonnant les dieux à leur image, allaient baser leurs observations sur l'étude du corps humain. Des règles précises, des « canons » allaient immuablement établir ces proportions. Les canons de l'universel Vitruve, duquel

1. Ruskin. *Les pierres de Venise*.

on pourrait répéter en matière d'art ce que l'on affirme au sujet d'Aristote « Vitruve a tout dit » sont les plus célèbres ; ils ne furent pas les seuls. Les « canons » de Polyclète et ceux de Lysippe ont eu sur la sculpture antique une influence considérable (1). L'inspiration chrétienne succéda à l'inspiration mythologique et le Moïse de Michel-Ange ne le cède en rien au Laocoon classique.

La peinture ne vint que beaucoup plus tard. L'art d'entasser les pierres, même avec méthode, ou l'art de fouiller à l'aide d'un ciseau les blocs de marbre ou les masses d'airain est moins complexe et moins subtil que celui qui consiste à préparer, à délayer les couleurs, à créer la perspective et à ordonner une composition et un arrangement harmonieux. L'invention de la peinture à l'huile ne remonte pas avant Jehan de Bruges qui fut le premier, dit la légende, à l'utiliser. Les peintres de l'antiquité avaient cependant travaillé à reproduire les couleurs dont la nature leur fournissait le modèle. C'est ainsi que du temps de Solon, Eumarès d'Athènes avait imaginé de teindre en blanc le corps des femmes et en noir celui des hommes. Cimon de Cléonées mit le premier la polychromie en honneur, au temps de Pisisnate. Appollodore d'Athènes se hasarda dans les demi-teintes et dans le modelé. Enfin à l'époque

1. Cougny. *L'art antique*.

d'Appelle une palette presque complète était déjà à la disposition des peintres. Ils avaient un bleu, un vert, trois jaunes : le skyros, le lydien et le sil ; ils avaient un rouge que fournissait le synopis, la terre de Mélas et la craie d'Erethie donnaient le blanc ; le vermillon, on l'obtenait en brûlant le jaune suivant les procédés de Kydias de Kythnos, enfin la fumée, la lie de vin cuite et l'ivoire calcinée produisaient diverses espèces de noir (1).

Il n'est pas utile d'insister sur l'inspiration de profond mysticisme que les croyances religieuses fournirent à la plupart des peintres du commencement de la Renaissance. Memling, Van Eyck et les primitifs en font foi. Les œuvres de Bellini sont aussi dictées par une ardente piété, plus tard Rembrandt avec *Les Disciples d'Emmaüs* et la *Descente de la Croix*, en Espagne Vicente Joanès avec *Le Baptême de Jésus*, en France Nicolas Poussin avec *La Cène* et *Les Aveugles de Jéricho*, et Philippe de Champaigne avec *Le Christ en Croix*, dans les Flandres Van Dyck avec *La Famille aux Anges*, en Espagne Murillo avec *Jésus et saint François*, montrent encore leur foi profonde et naïve en une époque où le scepticisme et l'esprit de libre examen allait amener le schisme et la réforme.

1. Alphonse Germain. *Le sentiment de l'art et sa formation par l'étude de ses œuvres*.

Ce doute allait d'ailleurs exercer lui aussi son influence sur d'autres peintres. Ruskin qui a étudié cette question à propos de l'art vénitien, constate combien le Titien qui prend le pinceau des mains de Bellini manque de son inspiration mystique. Sa fameuse madone de l'Eglise *dei Frari* n'est autre qu'une jeune fille de la famille Resaro chez laquelle il fréquentait, Le Tintoret a lui aussi subordonné ses sujets pieux à la décoration et à l'arrangement de ses tableaux. Les anges de Murillo au visage rose et joufflu, seront aisément transformés en amours par les peintres païens. Nicolas Poussin quitte le sujet religieux pour créer l'école paysagiste ; Watteau et Boucher nous éloignent encore davantage du mysticisme primitif ; Lebrun devient un peintre militaire. Enfin c'est l'époque où tout l'Olympe s'abat sur les toiles de nos artistes, ou les allégories vieillottes et sans séduction inspirent néanmoins quelques chefs-d'œuvre. Il semble qu'il n'ait pas fallu à l'art moins de deux siècles de lutte au nom du bon goût et du bon sens pour faire rentrer Neptune au fond des mers, Jupiter en ses sommets neigeux, les Dryades dans leurs forêts, et les Naiades au bord des lacs. Seuls les Faunes et les Satyres s'obstinent à demeurer embusqués au coin des toiles.

Il n'en est pas moins vrai que l'inspiration religieuse fut la source d'innombrables chefs-d'œuvre. La seconde partie de la proposition est-elle aussi

exacte que la première ? La religion s'est-elle servie de l'art comme moyen d'éducation et de moralisation ?

De très bonne heure la religion a compris tout le profit qu'elle pouvait tirer du goût populaire pour l'esthétique. Sans remonter jusqu'aux croyances antiques, dont les rites, dont les temples fastueux et les cérémonies grandioses frappaient l'imagination populaire, il est aisé de montrer combien la religion catholique, par exemple, a souvent usé et parfois abusé de la même méthode. L'harmonie des couleurs, des belles lignes, séduira l'âme des foules ; des cortèges grandioses où les bannières flotteront aux côtés des chasubles éclatantes de broderies donneront l'impression de grandeur et de majesté ; la musique ne sera pas négligée, des chants liturgiques, des psaumes, des cantiques seront entonnés par les fidèles assemblés. L'odeur de l'encens et de différents parfums inspireront le recueillement. La religion créera aussi des variétés d'arts, des vitraux, des rosaces, l'enluminure.

La lumière n'entrant qu'à travers les vitraux colorés jettera un jour bizarre au milieu de l'obscurité vouée des cathédrales, et souvent les saints ou les épisodes de l'histoire sainte qu'ils représentent apparaîtront par transparence éblouissants de clarté parmi l'ombre des lourds piliers. On ne peut parler de ces vitraux sans citer le nom de Pinaigrier.

Quant à l'enluminure, son origine religieuse n'en est pas moins certaine. Elle fait d'abord une apparition modeste avec un petit encadrement que l'on place autour du texte de chaque page des missels, puis on trace avec soin la majuscule qui commence chaque chapitre. Bientôt on ne se contente plus d'orner et d'agrémenter la lettre, on y joint une figure, une fleur, un animal. Puis c'est toute une petite scène qui sera peinte avec soin, scène ayant un rapport étroit avec le texte qu'elle illustre. M. Alphonse Germain voit dans l'enluminure l'origine du paysage ; son argumentation paraît sérieuse et le remarquable ouvrage de M. Lecoy de la Marche ne l'infirme en rien. Le bréviaire Grimani est resté le prototype du talent des anciens enlumineurs ; il est peu probable que Memling y ait collaboré comme le veulent quelques auteurs, il est certain qu'il est dû à Gérard de Gand et à Liévin d'Anvers.

Pénétrons dans une cathédrale, au milieu du ^{xiv}e ou ^{xv}e siècle : que son style soit roman ou gothique, l'intérieur de l'église est sombre. La lumière s'irise à travers les vitraux ; sur les vitraux des épisodes de la vie des saints rappellent l'existence de ces hommes de bien et incitent à les imiter. Dans l'ombre la courbe des arceaux se prolonge et se perd. Le silence interrompu de temps à autre par des chants convie au recueillement et à la prière : tout est mys-

térieux et grave : à l'intérieur le tintement des sonnettes, au dehors le bourdonnement des cloches ; il n'est pas jusqu'au bruit le plus banal qui n'impressionne : les pas résonnent étrangement sur la pierre, et le heurt des lourds sièges sur la dalle se répercute de pilier en pilier. L'encens brûle, sa fumée monte en volutes bizarres. A la lueur incertaine des cierges, au jour filtrant des rosaces les chasubles miroitent de multicolores reflets, et les fidèles s'agenouillent, après avoir marqué d'un signet finement ouvragé les beaux missels aux tranches d'or.

Malheureusement l'Eglise ne s'est pas toujours bornée à user de ces manifestations esthétiques qui séduisaient les foules ; parfois elle s'en est écartée, d'autres fois elle en a abusé.

Elle en a abusé lorsque par l'exagération du luxe et de l'ornementation elle a plus cherché à éblouir le regard qu'à inspirer le recueillement (1). Il est certain que l'accumulation des matières précieuses dont la basilique de Saint-Marc par exemple est surchargée, la recherche dans les moindres détails, qui caractérise la plupart des églises de l'Italie s'écarte de cette simplicité, de cette modestie pleine de grandeur dont les constructions de l'Acropole restent le type impérissable.

Elle s'est éloignée de l'esthétique quand elle a cher-

1. Corroyen. *L'architecture romane*.

ché à frapper les imaginations par la terreur, et par la peur des châtimens. Les diables munis de fourches qui encombre les porches du ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, les flammes éternelles au milieu desquelles les peintres et les auteurs de vitraux faisaient consciencieusement brûler l'âme des mécréans impressionnent désagréablement et provoquent une répulsion à laquelle il semble bien que le sentiment artistique soit tout à fait étranger.

Si nous signalons ces faits, ce n'est point pour chercher à l'Église une querelle qui serait ici des plus déplacées, mais parce que l'État semble l'avoir suivie dans ces errements.

Dans l'art essentiellement démocratique, dans l'art décoratif, le goût de l'ornementation exagérée, de la fioriture l'emporte chaque jour davantage sur la simplicité et l'harmonie des belles lignes. D'autre part, est-ce que pour tout objet d'art, nos écoles primaires ne sont pas trop souvent encombrées d'affiches vulgaires et de grossières lithographies représentant les méfaits de l'alcoolisme avec une exagération tellement difforme qu'elles n'ont pour résultat que de provoquer chez les enfans une épouvante sans noblesse et chez les jeunes gens un peu moins inexpérimentés un scepticisme dangereux.

CHAPITRE III

LES PREMIÈRES INTERVENTIONS DE L'ÉTAT EN MATIÈRE ARTISTIQUE

Nous avons essayé de démontrer que l'Eglise a trouvé dans le sentiment esthétique un auxiliaire précieux à la morale qu'elle entendait propager.

L'Etat qui lui succède dans son rôle éducateur et moralisateur pourra-t-il se servir de cette arme ?

Et tout d'abord, serait-ce là une véritable innovation ? Est-ce que l'Etat n'a pas de tout temps utilisé lui aussi dans un but intéressé les manifestations esthétiques ?

Si haut que l'on remonte dans l'histoire, on trouve des souverains, ceux qui à un titre quelconque détiennent le pouvoir ou une partie du pouvoir, demander à l'art un moyen de faire briller leur puissance d'un éclat plus vif. Un roi ne peut pas avoir de contact direct avec tous ses sujets, encore moins avec les peuples étrangers. Si des artistes dressent sa statue

sur les places, si des poètes chantent les hauts faits de sa vie, voilà son image et ses exploits devant les yeux ou sur les lèvres de milliers de citoyens. Ce n'est pas tout. Un roi n'est pas immortel : son existence peut se prolonger infiniment si les générations futures peuvent voir ses traits gravés dans le marbre, ou lire son histoire dans des pages glorieuses.

Les seigneurs de Ninive et de Suze, rois d'Assur et de Babylone cherchaient déjà à immortaliser leur règne en développant les arts de leur cité. Nul ne connaîtrait aujourd'hui l'existence de ces souverains de l'Assyrie, d'un Assurbanipal par exemple, si leur nom ne demeurerait associé à ces ruines qui s'obstinent à ne pas mourir.

Il semble que ce sentiment de survivance et d'immortalité soit l'un des premiers qui aient germé dans le cœur des hommes. Avec les temples, les tombes sont les premiers monuments que l'histoire nous a légués. Rares furent les souverains qui demandèrent qu'après leur mort leurs cendres fussent jetées au vent ou répandues au milieu des flots, rares furent ceux qui comme Attila choisirent pour sépulcre le lit d'une rivière dont on avait détourné le cours. Aussi bien, les uns et les autres visaient le même but. L'orgueil des premiers s'étale dans les pompeux mausolées, celui des seconds se dissimule sous les apparences d'une modestie fantasque : les uns vou-

lurent que de génération en génération, on s'arrêtât devant leur tombe, les autres que de génération en génération on racontât qu'ils n'en avaient point : la légende parfois s'use moins vite que l'airain et le marbre. En Egypte, les Pharaons ont laissé un exemple historique de cette préoccupation constante des anciens ; peu de lettrés sauraient donner sur leur vie et sur leur règne des renseignements bien précis et il n'est pas un paysan du monde entier qui n'ait entendu parler des trois nécropoles des bords du Nil.

Avec les empereurs romains, c'est un genre nouveau qui va apparaître. Les Césars par exemple ne vont pas se borner à préparer pour après leur mort des monuments fastueux ; c'est de leur vivant qu'ils désirent que des manifestations esthétiques viennent illustrer leur nom et embellir leur règne. Sous Antonin, Trajan, Adrien et Marc-Aurèle, nous voyons s'élever partout des arcs-de-triomphe, des colonnes comme la fameuse colonne Trajane, qui disent au peuple romain la puissance et les victoires de leur empereur.

Des siècles passent : nous voici à la pré-renaissance. Elle se manifeste dans les petites principautés italiennes et à la Cour des ducs de Bourgogne ; l'art italien et l'art flamand se dégagent les premiers du chaos et des guerres perpétuelles du moyen âge. Ici l'utilisation de ces arts par les souverains se diversi-

fié. Il ne s'agit plus comme sous les Pharaons d'élever des mausolées majestueux, il ne s'agit plus comme sous les Antonins de construire tel ou tel monument rappelant le souvenir d'un exploit militaire de l'empereur, c'est d'une manière plus générale et plus universelle que le prince va se servir des manifestations esthétiques pour donner plus d'éclat à sa puissance. Philippe de Bourgogne a ses tapisseries, son historien, ses peintres. Il subventionne Nicolas Fouquet, l'illustre miniaturiste. Son orfèvrerie et sa bibliothèque sont les plus belles de l'époque. C'est d'ailleurs ce faste et cette magnificence qui vont susciter aux ducs la jalousie royale et être en partie cause du duel qui va bientôt s'engager entre Louis XI et Charles le Téméraire.

La Renaissance pénètre en France. L'annexion de la Bourgogne, les expéditions de Louis XII en Italie avaient permis à nos armées de se réchauffer à ces deux foyers artistiques, et les chefs-d'œuvre rapportés à Paris par les envahisseurs devaient contribuer à développer chez nous les idées esthétiques. Les Médicis qui venaient d'Italie avec leurs passions sanguinaires et leur sournoise duplicité dont la Saint-Barthélemy et l'assassinat des ducs de Lorraine devaient être les résultantes, introduisaient aussi en France le culte raffiné pour les belles-lettres et les beaux-arts dont leur patrie avait été le berceau.

Enfin, voici le siècle de Louis XIV. Jamais un roi ne

tint davantage à voir son règne illustré par toutes les ressources esthétiques. Les idées de finesse, de recherche qui avaient dominé la culture des Médicis, vinrent faire place à des idées de majesté et de grandeur. Louis XIV est le Roi Soleil, il veut que son règne brille d'un éclat jusque-là inconnu. A un tableau pompeux il faut un cadre magnifique. L'architecture sera grandiose : deux exemples la synthétisent : la colonnade du Louvre et le château de Versailles. La sculpture, immobilisée dans les sujets religieux, eut sans doute revêtu un certain caractère d'humilité, aussi malgré la piété profonde du roi et de son entourage, ce sont surtout les allusions mythologiques qui tentent le ciseau des sculpteurs. Quant à la peinture, tantôt avec Lebrun, elle célébrera les exploits guerriers, tantôt elle aussi usera et abusera des divinités olympiques. Aussi bien, ces peintures sont souvent à clef comme des pièces de théâtre, et Jupiter le dieu des dieux cache mal le profil de Louis le Grand. Le roi prendra pour historiographes des hommes du talent de Racine et de Boileau ; il a ses comédiens qui remplacent bientôt la troupe italienne des Médicis.

Il n'est pas jusqu'aux jardins aux allées larges et rectilignes, aux pelouses symétriques ornées de statues, jusqu'au mobilier aux courbes fastueuses et aux bois précieux qui ne portent la marque de cet

esprit de magnificence dont Louis XIV avait voulu faire la caractéristique de son règne.

On va peut-être nous objecter que dans tous les exemples que nous avons cités, il y a bien une protection accordée par des souverains à des artistes, mais non point une protection et encore moins une utilisation provenant de l'Etat à laquelle ces souverains commandaient. Les Médicis, dira-t-on, étaient des esprits cultivés, que séduisaient les œuvres d'art ; il était naturel qu'ils encourageassent ceux qui les produisaient. Si aujourd'hui le président de la République française se trouve être un artiste, et qu'il achète des toiles ou des statues, nous ne dirons pas pour cela que l'Etat français a encouragé l'Art.

Si confusion il y a, la confusion est plutôt dans l'objection que dans la thèse qu'elle prétend affaiblir. Il est bien vrai qu'aujourd'hui les goûts personnels de tel ou tel chef d'Etat ne doivent ni ne peuvent, du moins dans les pays de liberté, entraîner la responsabilité de l'Etat. Mais cette conception par laquelle la notion de l'Etat se dégage de plus en plus de la personne de son chef est relativement récente. Elle est née des deux principes de la souveraineté nationale et de la séparation des pouvoirs. Louis XIV disait « l'Etat, c'est moi », ce n'était là, ni une bouffée d'orgueil ni une boutade. Le duc de Montausier et les théoriciens de la monarchie de droit divin s'efforçaient de l'établir.

Il ne faut donc pas hésiter à voir dans l'utilisation de l'art par les souverains de tous les temps et de tous les pays une intervention parfois mal comprise, mais incontestable de l'Etat qu'ils représentaient.

CHAPITRE IV

LA CONCEPTION ARTISTIQUE DES CONVENTIONNELS

Tant que l'art, ainsi capté, fut entre les mains d'un souverain et d'une cour, il demeurerait naturellement aristocratique et centralisé ; aristocratique puisque le peuple éloigné de la direction des affaires, ne pouvait y collaborer, ni en profiter, centralisé puisque le souverain incarnant l'Etat était porté à accumuler dans les lieux où il résiderait tous les talents et toutes les productions.

La Révolution éclate ; un bouleversement profond va se produire. C'est le peuple maintenant souverain qui incarne l'Etat. Les rapports de l'Etat ainsi compris et de l'Art vont changer du tout au tout. Les conventionnels ne cédèrent pas à la tentation de rejeter toutes les manifestations esthétiques qui avaient contribué à faire la puissance de l'ancien

régime, ils pensèrent que mieux valait capter qu'anéantir, que l'arme dont la monarchie avait usé, la démocratie républicaine pouvait aussi s'en servir. Ils ne voulurent pas bannir la beauté de leurs conceptions égalitaires, ils préférèrent qu'elle leur servit de base. De sorte que, en étudiant les manifestations esthétiques sous la Révolution, nous n'allons pas trouver une situation intermédiaire entre l'art aristocratique des anciens régimes et l'art démocratique dont nous nous proposons de soutenir la conception, mais une sorte d'exagération, de déformation de ce dernier (1).

Malgré ces défauts inhérents à toute réaction, les tentatives des révolutionnaires pour restaurer le culte de la beauté fut des plus intéressantes et Taine qui les a raillés avec une ironie acerbe, que d'aucuns ont trouvé au-dessous de son talent, a montré une fois de plus combien les hommes de pondération et de sagesse se montrent parfois impitoyables et partiiaux envers ceux qui ne partagent pas tout à fait leur manière de voir.

Dès à Rousseau qui s'était montré si sévère envers le théâtre, avait reconnu la nécessité de donner au peuple des fêtes esthétiques qui pouvaient contribuer à sa culture, et il rappelait certain passage de

1. Romain Rolland. « Théâtre du Peuple ». *Cahiers de la Quinzaine*.

l'œuvre de Plutarque où les réjouissances du peuple lacédémonien étaient minutieusement examinées (1).

Talleyrand esquissa un projet de fêtes nationales :

« Toutes ces fêtes auront pour objet direct des événements anciens ou nouveaux, publics ou privés, les plus chers à un peuple libre ; pour accessoires, tous les symboles qui parlent de la liberté, et rappellent avec plus de force à cette égalité précieuse, dont l'oubli a produit tous les maux des sociétés ; et pour moyens ce que les beaux-arts, la musique, les spectacles, les combats, les prix réservés pour ce jour brillant, offriront dans chaque lieu de plus propre à rendre heureux et meilleurs les vieillards par des souvenirs, les jeunes gens par des triomphes, les enfants par des espérances ! »

Mirabeau avait lui aussi composé un grand discours sur les fêtes populaires ; l'idée que l'art pouvait jouer un grand rôle éducateur était nettement exprimée ; il proposait neuf fêtes correspondant à neuf événements de la Révolution.

Marie-Joseph Chénier prononça à son tour le 15 brumaire an II un discours retentissant sur le même sujet.

« Organisons les fêtes du peuple... Il faudra semer l'année de grands souvenirs, composer de l'ensemble

1. Julien Tiersot. *Les fêtes de la Révolution française*.

de nos fêtes civiques une histoire annuelle et commémorative de la Révolution française. »

Le 6 frimaire de la même année Danton monte à la tribune et s'exprime ainsi :

« Il faut que le berceau de la liberté soit encore le centre des fêtes nationales. Je demande que la Convention consacre le Champ-de-Mars aux jeux nationaux, qu'elle ordonne d'y élever un temple où les Français puissent se réunir en grand nombre. Cette réunion alimentera l'amour sacré de la liberté, et augmentera les ressorts de l'énergie nationale ; c'est par de tels établissements que nous vaincrons l'univers. »

Boissy d'Anglas (1), Condorcet, Lakanal, exposèrent souvent et avec éloquence la même conception. Le 18 floréal an II, Robespierre fait voter l'ensemble des fêtes décadaires.

« L'homme, dit-il, est le plus grand objet qui soit dans la nature, et le plus magnifique de tous les spectacles, c'est celui d'un grand peuple assemblé... Un système de fêtes bien entendu serait à la fois le plus doux lien de fraternité et le plus puissant moyen de régénération. Ayez des fêtes générales et plus solennelles pour toute la République ; ayez des fêtes particulières, et pour chaque lieu qui soient des

1. Boissy d'Anglas. *Quelques idées sur les arts, sur la nécessité de les encourager.*

jours de repos et qui remplacent ce que les circonstances ont détruit. Que toutes tendent à réveiller les sentiments généreux qui font le charme et l'ornement de la vie humaine : l'enthousiasme de la liberté, l'amour de la Patrie, le respect des lois... Qu'elles puisent leur intérêt et leurs noms même dans les événements immortels de notre Révolution et dans les objets les plus sacrés et les plus chers au cœur de l'homme... »

Mais c'est le peintre David, député du Louvre, qui devait préparer les tentatives les plus intéressantes. Les discours de ce conventionnel sont incontestablement entachés d'un mauvais goût évident et amoindris par une rhétorique insupportable. Les fêtes mêmes qu'il avait organisées ont suscité les critiques acerbes de ceux que Romain Rolland ne craint pas d'appeler des historiens de mauvaise foi. Aujourd'hui les manifestations esthétiques réalisées ou projetées par David nous apparaissent en effet comme quelque peu grotesques. Entre les fameux cortèges qu'il faisait défiler et les mascarades de la mi-carême il n'y a point un abîme. Mais s'il est vrai que l'historien ne doit être d'aucun temps, il n'a pas le droit de juger les tentatives de 1793 avec la conception d'un boulevardier du xx^e siècle.

Voici le tableau des principales fêtes organisées par David : le 11 juillet il présente à la Convention « un rapport et décret sur la fête de la réunion répu-

blicaine du 10 août ; puis le 9 nivôse an II il soutient un projet de réjouissances publiques pour commémorer la reprise de Toulon ; le 19 prairial an II pour la fête de l'Être Suprême ; le 23 messidor an II pour la fête de Bara et Viala. »

Le plan de la fête du 10 août est le plus typique. Nous croyons utile de le reproduire malgré sa longueur.

« Les Français réunis pour célébrer la fête de l'unité et de l'indivisibilité, se lèveront avant l'aurore ; la scène touchante de leur réunion sera éclairée par les premiers rayons du soleil...

« *Première station.* — Sur l'emplacement de la Bastille, devant la fontaine de la Régénération, représentée par la Nature pressant ses mamelles. Le président de la Convention y fera une libation. Puis tous les commissaires des envoyés des assemblées primaires boiront à tour de rôle, dans la même coupe au son de la caisse et de la trompe. Après quoi, ils se donneront le baiser fraternel. Ils se mettront en marche. En tête, les sociétés populaires avec une bannière sur laquelle sera peint l'œil de la surveillance pénétrant un épais nuage. Puis la Convention, chacun des membres portant un bouquet d'épis de blé et de fruits. Huit d'entre eux porteront sur un brancard une arche ouverte avec les tables des Droits de l'Homme et l'Acte Constitutionnel. Autour de la Convention, les commissaires des envoyés des assem-

blées primaires des quatre-vingt-six départements formeront une chaîne, unis par un cordon tricolore et tenant une pique avec une banderolle au nom du département et une branche d'olivier. Puis viendra toute la masse respectable du Souverain tous confondus, les maires à côté des bûcherons et des maçons, le noir Africain, qui ne diffère que par la couleur, marchera à côté du blanc Européen, les intéressants élèves de l'Institution des Aveugles, trainés sur un plateau roulant, offriront le spectacle touchant du Malheur honoré.

« Vous y serez aussi, tendres nourrissons de la maison des enfants trouvés, portés dans de blanches bercelonnettes. Vous commencerez à jouir de vos droits civils trop justement recouvrés. Enfin viendra un char de triomphe formé par une charrue sur laquelle seront assis un vieillard et sa vieille épouse trainés par leurs propres enfants. Un groupe militaire suivra, conduisant un char attelé de huit chevaux blancs et contenant l'urne des cendres des héros morts pour la patrie, au milieu de leurs parents de tout âge et de tout sexe, avec des couronnes de fleurs. L'armée fermera la marche, encadrant des tombeaux revêtus de tapis parsemés de fleurs de lis et chargés des dépouilles des vils attributs de la royauté et de la noblesse, avec l'inscription « Peuple, voilà ce qui a fait toujours le malheur de la société humaine ».

« *Seconde station.* — Boulevard Poissonnière. Sous un arc-de-triomphe, les héroïnes des 5 et 6 octobre 1789 seront assises sur leurs canons, des branches d'arbre à la main. Le président de la Convention leur remettra une branche de laurier... »

Laissons les cortèges de David suivre leur marche symbolique, pathétique et quelque peu carnavalesque. L'essentiel était de montrer que les idées de protection, d'utilisation de l'art par l'Etat ont survécu à travers les bouleversements révolutionnaires ; la pensée que l'art doit s'adapter à un nouvel état de choses, qu'il doit pénétrer dans les masses populaires a germé. Aussi bien, sans même qu'elle y prit garde, la Révolution avait créé des fêtes grandioses puissamment esthétiques où le mauvais goût signalé à propos des réjouissances organisées par David avait complètement disparu. Nous aurons terminé nos citations quand nous aurons reproduit les lignes admirables que Michelet a consacré aux fédérations.

« Bonheur singulier, trop grand pour un homme, j'ai tenu un moment dans mes mains le cœur ouvert de la France sur l'autel des fédérations. Je le voyais ce cœur héroïque, battre au premier rayon de la foi de l'avenir ! Personne en France (personne au monde peut-être ne lira cela sans pleurer). Plus d'église artificielle, mais l'universelle église. Un seul dôme des Vosges aux Cévennes, des Pyrénées aux Alpes. « Ainsi

finit le meilleur jour de notre vie ». Ce mot que les fédérés d'un village écrivent à la fin de leur récit, je suis tout près de l'écrire en terminant ce chapitre. Il est fini et rien de semblable ne reviendra pour moi. J'y laisse une partie de moi-même ;... il me semble que je m'en vais appauvri et diminué (1). »

1. Michelet. *Histoire de la Révolution*.

CHAPITRE V

L'ART DANS UNE SOCIÉTÉ DÉMOCRATIQUE

Cent quinze ans se sont passés depuis l'époque où tous les grands conventionnels s'étaient mis d'accord sur la nécessité de donner au peuple une large culture esthétique, et il semble bien que la question reste entière. Qu'a fait l'Etat moderne pour démocratiser l'Art, rien ou presque rien. Il y a en France peu ou pas d'illettrés ; dans les campagnes, les paysans parlent couramment la langue nationale ; ils écrivent presque tous le français ; l'éducation primaire leur a donné aussi des notions de calcul ; mais l'art plastique, la musique, la littérature leur sont restés tout à fait étrangers. Dans la seconde partie de cette étude, nous verrons en examinant séparément chacune des branches du domaine esthétique quelles sont les tentatives qui ont été faites, quelles sont celles que l'on pourrait essayer encore

pour combattre ce mal. Ici nous nous bornons à le constater.

Dans l'ordre intellectuel la caractéristique du dernier siècle est incontestablement le développement de la presse. Il y a peu de cultivateurs, il n'y a pas d'ouvriers qui ne lisent chaque jour leur journal. Mais que lit-on dans un journal : le peuple, dont le goût n'a pas été guidé, dévore la littérature médiocre ou empoisonnée des romans-feuilletons ; les faits divers le séduisent aussi. Rarement il s'engage dans la lecture des articles politiques : s'il s'y intéresse c'est plutôt par le côté immédiat, local, électoral que par les discussions générales des principes qu'ils soulèvent. La littérature à laquelle la presse moderne fait si peu de place n'est pas lue ; quant aux articles de critique d'art ou d'étude musicale, ils intéressent si peu de monde que les journaux, à de rares exceptions près, les abandonnent de plus en plus. Il faut cependant signaler une tentative tout à fait méritoire que quelques organes de la presse moderne vient d'essayer. Elle consiste à remplacer les stupides romans-feuilletons par des chefs-d'œuvre déjà consacrés.

Ce journal est très répandu ; il n'en est pas de même du livre ni de la revue. Les hommes de toute condition achètent chaque jour leur feuille, mais le livre et la revue représentent une dépense pour les budgets modestes. Il est curieux de constater que

les perfectionnements de l'imprimerie, les progrès typographiques, tels que l'invention de la machine à composer n'ont pas amené dans le prix des ouvrages la réduction que l'on pouvait espérer. Un livre tiré à quelques centaines d'exemplaires seulement ne peut guère être vendu à moins de trois francs. Quant à celui qui est tiré à des milliers d'exemplaires, il pourrait aisément être mis en vente à beaucoup meilleur marché. Les auteurs à succès ont tort de ne point consentir des réductions ; ils font passer l'éducation démocratique et leur propre renommée après des intérêts pécuniaires, peut-être même ces intérêts ne sont-ils pas bien compris, car, si les ouvrages peuvent être assimilés à une marchandise ordinaire, l'abaissement des prix entraînerait normalement une augmentation de vente.

Il est une autre raison pour laquelle la culture populaire par le livre ne se fera que péniblement. L'ouvrier travaille encore de trop longues heures.

La moyenne du labeur quotidien de l'homme adulte est encore d'un peu plus de dix heures, il est assez naturel que quand il sort de l'usine ou du magasin il songe plus à réparer par le sommeil les fatigues de la journée qu'à meubler son esprit par la lecture. Nos lois protectrices seraient loin d'être suffisantes même si elles étaient strictement appliquées. On sait comment le petit nombre des inspecteurs du travail, l'obscurité et la complexité de certaines dérogations per-

mettent à des patrons de mauvaise volonté de les violer impunément.

Le peuple ne va guère au théâtre, jusqu'à nouvel ordre et malgré des tentatives tout à fait remarquables sur lesquelles nous aurons occasion d'insister, le théâtre est resté un spectacle essentiellement bourgeois. Le prix des places est trop élevé pour que la population modeste puisse s'y rendre autrement que par hasard et de loin en loin. Or le théâtre ne pourrait avoir une influence heureuse sur le peuple qu'à condition que ses portes lui fussent ouvertes d'une manière régulière et suivie ; cela est si vrai que la plupart des hommes qui rêvent d'un théâtre populaire préconisent et avec raison, le système de l'abonnement.

Mais les musées, dira-t-on ? les musées tout au moins sont gratuits. D'abord, ce n'est pas toujours exact. Une mesure administrative toute récente vient de fixer un droit d'entrée pour les visiteurs, dans un grand nombre de musées. Puis à l'heure où les musées sont ouverts, les ouvriers travaillent. Les créateurs des musées du soir étaient inspirés sans doute par un sentiment sainement démocratique que l'on ne saurait trop louer, mais il est certain que les œuvres d'art, les peintures tout au moins doivent être vues à la lumière naturelle plutôt qu'à la lueur des becs de gaz ou des lampes électriques. La loi votée l'an dernier sur le repos hebdomadaire pourra

avoir ce résultat précieux qu'elle permettra aux travailleurs de venir le dimanche se reposer au contact d'images esthétiques après le labeur de la semaine.

Si les manifestations esthétiques conservent encore un caractère aristocratique ou tout au moins un caractère foncièrement bourgeois, elles demeurent aussi et tendent même à devenir chaque jour davantage essentiellement centralisées. Combien y a-t-il d'auteurs, d'acteurs et de chanteuses ayant acquis un peu de célébrité qui résident ailleurs que dans la capitale. Combien de pièces théâtrales ou d'opéras furent consacrées ailleurs que sur les planches d'une demi-douzaine de théâtres parisiens. On a pu dire de cette centralisation à outrance qu'« elle anémiait la périphérie et congestionnait le centre ». Rien n'est plus exact. La province abandonnée s'étiole et l'accumulation dans une seule cité de tous les génies et de tous les talents aboutit à la création d'une sorte de monopole dont les conséquences sont de remettre à quelques centaines de personnes les destinées de l'art français et des lettres françaises. Sans doute les hommes de valeurs accourent de tous les points du pays : les uns viennent du Midi avec leur éloquence passionnée, leur enthousiasme véhément ; d'autres portent la ténacité réfléchie que la Bretagne leur inspira ; voici les Normands habiles et observateurs : voilà les Septentrionaux avec leur philosophie profonde. Mais quelle énergie, quelle fermeté ne fau-

dra-t-il pas à tous ces talents pour conserver dans la capitale l'originalité et les grâces de leur terroir. Et nous ne parlons pas de tous ces provinciaux auxquels leurs compatriotes avaient fait une petite célébrité que la gloire parisienne séduisit, usa, brisa, qui végétèrent dans la misère et finirent dans l'oubli plus cruel que la misère;

Ce qui a fait la grandeur de la peinture italienne sous la Renaissance c'est son régionalisme. Les écoles siennoise, romaine, padouane, florentine, vénitienne rivalisaient d'ardeur et avaient chacune leur individualité propre. Ce qui fait encore la profondeur de la culture intellectuelle de l'Allemagne, c'est la multiplicité de ses grandes universités qui sont autant de centres puissants où s'élabore sa pensée. L'art doit puiser sa force dans la vie. Et la vie existe partout, elle se manifeste aussi bien dans les provinces éloignées que sur nos bruyants boulevards ; elle se manifeste autant dans les usines où l'on travaille que dans les salons où l'on discute. L'art décentralisé et démocratisé, puisant une vigueur nouvelle au contact du peuple, deviendra le berceau des rêves de l'avenir. Immobilisé entre les mains d'une aristocratie locale ou héréditaire, il serait condamné à n'être que la nécropole des souvenirs du passé. Il serait comme un monde mort, comme une planète refroidie qui graviterait dans une courbe majestueuse

mais stérile parmi l'étincellement des constellations.

D'ailleurs ne vivons-nous pas dans une société qui se réclame chaque jour davantage de l'idéal démocratique ; il est vrai que sur ce mot de démocratie l'on peut encore discuter. Les démocraties antiques ne reposaient point sur les mêmes fondements que les démocraties contemporaines. Fustel de Coulanges (1) nous montre comment la plupart des gouvernements d'autrefois, notamment les gouvernements de l'Hellade évoluèrent de l'aristocratie à la démocratie. Souvent cette évolution ne se fit qu'au moyen d'un autre facteur, la tyrannie. Le tyran, le plus souvent un homme du peuple s'étant illustré sur les champs de bataille, détruit les préjugés théocratiques grâce auxquels les aristocrates avaient établi leur puissance. En second lieu les tyrans se débarrassent le plus souvent les chefs de l'ancienne noblesse qui peuvent leur porter ombrage : l'anecdote de Tarquin abattant les pavots avec sa baguette en est un exemple. Enfin la tyrannie est rarement héréditaire. A la mort du tyran, le peuple débarrassé à la fois et des croyances théocratiques, et des anciens chefs de la noblesse établira sa puissance.

Une démocratie ainsi constituée sera forcément une démocratie essentiellement politique, par oppo-

1. Fustel de Coulanges. *La Cité antique*.

sition aux démocraties sociales des temps modernes. La démocratie antique sera le pouvoir de tous — ou de tous décidant à la fois comme dans certaines assemblées souveraines du peuple — ou de tous dirigeant successivement, principe d'après lequel toutes les fonctions sont attribuées par l'élection.

La démocratie antique est un fait ; elle est la résultante de l'histoire : peu de principes humanitaires et sociaux ont présidé à son établissement. Malgré la parabole d'Agrippa, il ne faut point y chercher une compréhension exacte de dignité humaine ou de probité économique. C'est ainsi que la démocratie s'accommodera de l'esclavage, qu'elle fera preuve à l'égard des étrangers d'une certaine étroitesse d'esprit, tout étranger apparaissant au citoyen romain comme un *hostis* et un *barbarus*.

La démocratie moderne est au contraire une élaboration de la pensée humaine. Des principes philosophiques *a priori* ont servi de base à son établissement. Il est bien certain par exemple que la Révolution française ne date pas de 1889, de Marat et de Robespierre, mais qu'elle a sa source dans toute la philosophie du XVIII^e siècle, dans les écrits de Rousseau, de Voltaire, des encyclopédistes. L'Etat moderne a revêtu un caractère de trop grande complexité pour que la démocratie puisse jouer un rôle politique aussi considérable que dans le passé. La science judiciaire par exemple est trop ardue pour

que l'on puisse remplacer les magistrats par des assemblées populaires ; l'élection même d'un citoyen qui ne se serait pas spécialisé dans l'étude des lois serait inadmissible.

Les origines de démocraties modernes, l'étendue et la complexité de fonctions des Etats ou elle s'est établie en feront une démocratie sociale. Il n'est point deux mots qui nous semblent plus contradictoires qu'esclavage et démocratie. La démocratie est peut-être moins une forme de gouvernement qu'un sentiment profond de la dignité humaine, et de l'égal respect que mérite un citoyen quel que soit son origine, sa situation, sa nationalité. L'art qui ennoblit, qui élève la pensée, l'art source des émotions les plus intenses, doit être encouragé dans une démocratie.

Même si l'art démocratisé ne devait pas briller de l'éclat que nous pensons, nous ne renoncerions pas pour cela à le préconiser. Les intérêts de l'art sont importants, mais ceux du pays et du peuple ne le sont pas moins. Or le pays et le peuple sans distinction de région ou de classe ont également droit à la Beauté. Le budget des Beaux-Arts est alimenté par tous les citoyens, aussi bien par les habitants des bourgades que par les Parisiens, aussi bien par les paysans et par les ouvriers que par les capitalistes,

Mais nous dira-t-on, peut-être tous les hommes d'un même pays paient les impôts, et les dirigeants de

ce pays font des sommes ainsi recueillies la distribution qui leur paraît la plus opportune. Nous accordons des millions pour l'approfondissement du port de Dunkerque, d'autres millions pour le percement du Simplon et les Parisiens n'en profitent pas. Il est naturel qu'en retour ceux-ci aient droit à des subventions théâtrales ou artistiques dont la province sera privée. De même, en ce qui concerne l'art et le peuple, on nous dira : Nous sommes prêts à voter des crédits énormes pour venir en aide aux ouvriers et aux paysans, nous allons créer des caisses de retraites, de chômage, des assurances contre les accidents. Le peuple seul en profitera. Il est tout naturel que la classe aisée se réserve aussi des manifestations artistiques dont le peuple ne bénéficiera pas.

Au premier argument, à l'argument centralisateur nous répondons : il n'est pas exact que telle ou telle subvention accordée pour l'approfondissement d'un port ou pour le percement d'un tunnel, ne profite qu'à ce port ou qu'à la région où le tunnel aura été creusé. Ces travaux offrent un intérêt national. En ouvrant des débouchés nouveaux ils feront naître de nouvelles productions et développer les anciennes. L'abaissement des frais de transport et par conséquent du coût de production, la rapidité des transits permettront à nos commerçants d'expédier leurs marchandises sur les marchés étrangers. En second lieu, le besoin d'effectuer ces travaux correspond à

des circonstances matérielles qui leur sont spéciales. Peut-on lui assimiler la nécessité d'une culture esthétique qui naît avec l'homme et se développe avec lui quel que soit la latitude sous laquelle il vit. L'habitant des plaines sera cultivateur, celui des bords de la mer sera commerçant, c'est la topographie de la région qui le veut, mais l'âme humaine est esthétique, c'est la nature qui l'a ainsi ordonné, et cet amour de la Beauté, l'Etat doit le développer partout.

Que penser enfin de la seconde objection, de l'objection aristocratique ? La populace romaine réclamait du pain et des jeux ; c'était la populace de l'empire, déchue et dépravée, et par jeu, elle entendait les spectacles sanguinaires qui déshonoraient les arènes ; mais dans cette formule, il y avait déjà le germe de ce besoin que le peuple a des manifestations esthétiques.

Cette formule, la démocratie de France peut la reprendre en la modifiant « du pain et de la Beauté ». Son existence matérielle, sa place au soleil, elle a su les acquérir ; elle n'a pas hésité à verser son sang pour la revendiquer ; son droit à la Beauté, le peuple l'a acquis par sa persévérance, par son labeur opiniâtre et fécond, par ses aïeux qui vendaient à Abbeville, bâtissaient à Rouen, tissaient à Lyon et si le mot élite n'est pas vide de sens, ne la forment-ils pas aussi bien que ceux dont un ancêtre a accom-

pli un exploit isolé, ceux dont les pères ont pendant des siècles peiné, lutté, souffert et fondé modestement, obscurément la grandeur et la gloire de leur pays.

Deuxième Partie

LES ARTS PLASTIQUES

CHAPITRE PREMIER

LA NATURE SOURCE D'ÉMOTION ET D'INSPIRATION ESTHÉTIQUE

Il est des trésors artistiques, sources d'inspiration plastique ou musicale pour lesquels il semble bien au premier abord que l'intervention de l'État ne puisse utilement se manifester. Il ne peut être question de les décentraliser ils sont partout, répandus dans tous les coins du pays. On ne peut parler de les démocratiser : les plus humbles sont ceux qui en profitent le plus. La nature qui a inspiré les paysages de Nicolas Poussin, les symphonies de Beethoven et les poèmes de Lamartine est la plus féconde des écoles et le plus glorieux des musées, école dont les enseignements n'ont rien de la raideur pédagogique, musées dont les portes demeurent toujours largement ouvertes. La nature est éternelle, un bouleversement peut en modifier l'aspect ; il ne suffirait pas à l'anéantir, qu'un incendie éclate au Lou-

vre et des milliers de-chefs d'œuvre seront convertis en un petit monceau de cendres ; qu'un tremblement de terre renverse les édifices de l'acropole, et le génie grec, épars dans des blocs informes gira parmi l'herbe des collines sacrées. Par contre une forêt calcinée est encore pleine de grandeur triste, et l'océan déchaîné a tenté la plume de bien des poètes et le pinceau de bien des artistes. Quand une tempête sévit près du cap Boromo, les jardins et les terrasses sont saccagés, mais ce sont des flots de pétales et de fleurs qui déferlent ensuite sur les berges. La nature est un musée éternel ; c'est aussi un musée sans cesse renouvelé. Le génie humain voit la Beauté, il en trace modestement une image fugitive ; la nature est au contraire comme un cinématographe où la Beauté se transforme et se déroule.

Il est curieux de constater que l'art de reproduire les paysages ne fut pas et de beaucoup le premier qui séduisit les hommes. On ne peut sérieusement songer à en faire remonter l'origine à ce Pausias de Sicyone que la légende nous a présenté comme un amoureux de la bouquetière Glycère et qui s'efforça de reproduire les fleurs que vendait sa maîtresse. Le feuillage sculpté sur les parois des tombes Thébaines, les mosaïques que l'on retrouve parmi les ruines d'Herculanum et de Pompéi, les œuvres de Marcus Ludius, les ébauches qui embellissent la maison de Livie au Palatin, tout cela est insuffisant

pour permettre de croire que les anciens aient une idée bien nette de ce qu'était le paysage. Si même nous considérons la première partie de la Renaissance, sans doute nous trouvons des artistes comme Philippo Lippi, Basaïti, le Pérugin, Léonard, Zola de Brescia, Salvator Rosa, Canaletto et bien d'autres qui ont eu un vrai sentiment de la nature ; mais chez tous ces hommes, le paysage est au second plan, c'est l'accessoire de la scène qu'ils veulent rendre ; c'est un cadre parfois magnifique mais ce n'est qu'un cadre. Nous avons déjà eu occasion de dire que nous nous rangions à l'opinion de M. Alphonse Germain et Lecoy de la Marche qui voient dans la miniature et dans l'enluminure l'origine de l'école paysagiste : il est étrange de constater que c'est dans l'ombre des cathédrales et sur les feuillets des missels que l'on commença à reproduire : les collines, les rivières, les arbres et les fleurs dont la nature offrait le modèle.

Que le paysage serve d'objet à une école de peinture où qu'il soit une source plus générale d'inspiration poétique et musicale et d'émotion puissamment artistique, il n'en demeure pas moins vrai qu'il reste le trésor le plus considérable du domaine esthétique et que l'Etat qui en a la garde a le double devoir et de le conserver jalousement et de l'utiliser le plus possible.

Il l'utilisera en donnant à ses artistes les moyens

de l'étudier : l'institution de la Villa Médicis, des bourses de voyage leur permettent d'aller puiser dans les musées les plus justement célèbres des notions de l'art d'après l'antique. Ne vaudrait-il pas mieux au lieu de leur fixer un itinéraire déterminé les laisser choisir eux-mêmes leurs lieux de prédilection. Peut-être l'observation d'un arbre, d'une attitude, d'un cortège leur serait elle plus profitable que les travaux mathématiquement réglés, et forcément sans originalité auxquels un archaïsme démodé les astreint dans les austères ateliers de la Villa Médicis.

En dehors même des artistes dont la vocation s'est déjà affirmée, ne pourrait-on pas faire connaître un peu aux enfants les richesses et la beauté des paysages. Est-ce que de belles promenades ne leur inspireraient pas des idées d'harmonie et de beauté plus que le froid dessin linéaire enseigné entre les murs d'une classe.

Il faut enfin espérer que l'Etat, lorsqu'il aura recouvré le monopole des moyens de communications, saura permettre aux classes pauvres la visite des beaux sites par un service de trains que l'on pourra appeler trains de plaisir sans avoir l'air de railler les malheureux endoloris par la torture et par l'insomnie.

L'Etat ne doit pas se borner à prendre des mesures pour que les trésors d'inspiration et d'émotion artistiques que renferme la nature soient mis à la

disposition du plus grand nombre possible de citoyens ; il doit en outre, en étant le dépositaire, veiller sur eux jalousement.

Contre qui doit-il les protéger (1) ? Nous avons dit que les événements les plus graves, les cataclysmes eux-mêmes ne pouvaient les anéantir. Ils sont comme les verres étincelants d'un kaléidoscope merveilleux dont une secousse peut modifier l'arrangement mais dont rien ne saurait détruire la beauté, puisque le pittoresque succédera à l'harmonie, et que la symétrie fera place à un désordre plein de grandeur. Mais ce que ne peut faire ni la tempête, ni l'incendie, ni les tremblements de terre, l'homme avec son mauvais goût ou son esprit de lucre le réalise parfois. Quand on affiche d'immenses réclames pour une liqueur ou pour un café-concert de la capitale aux plus hauts sommets des Alpes ou sur les bords de la Côte d'Azur, l'Etat a le droit et le devoir de faire disparaître ces laideurs comme il empêche que l'on mutilé les chefs-d'œuvre du Louvre et du Luxembourg.

Les sociétés pour la protection des paysages se multiplient en France. Le décret de 1905 est venu appuyer par une sanction légale ses louables efforts contre le vandalisme. Il faut aussi signaler notre législation contre le déboisement des montagnes, mais ici

1. Rapports de la Société pour la protection des paysages.

ce n'est point seulement un intérêt esthétique qui est en jeu, c'est aussi un intérêt économique de tout premier ordre. L'influence des forêts sur le climat, sur le régime des eaux, leur rôle protecteur contre les éboulements et les avalanches sont aujourd'hui connus de tous. Le Touring-Club s'est spécialement occupé de cette question et il a publié l'an dernier le *Manuel de l'Arbre* (1) que l'on ne saurait trop recommander aux dirigeants de nos écoles primaires. Chose curieuse, les hommes qui se sont intéressés à la protection des paysages et des beaux sites semblent avoir complètement oublié qu'il était en dehors de la vue, un autre sens excellemment doué pour ressentir les expressions esthétiques. Nous n'avons pas à rouvrir ici la vieille querelle philosophique sur l'esthétique des sens et à nous demander par exemple si l'odorat et le goût sont susceptibles d'apprécier des perceptions artistiques, mais en ce qui concerne l'ouïe, tout le monde sera d'accord — même celui qui lançait la boutade « la musique est le bruit qui coûte le plus cher » — pour reconnaître qu'elle est avec la vue le sens esthétique par excellence. Que l'on protège donc les oiseaux dont les chants charment l'une, comme on défend les paysages dont le panorama émerveille l'autre. Nous aimerions voir interdire la chasse de tous les oiseaux chanteurs et

1. *Le Manuel de l'Arbre*. Touring-Club de France.

sifflleurs. On peut se reporter en ces matières aux intéressantes pages de M. Caule sur « la chasse aux petits oiseaux » (1).

Il ne faut pas combattre le vandalisme et l'esprit de lucre pour retomber dans l'excès contraire, dans une sensiblerie démodée et archaïque.

Il ne faut pas regretter le temps des diligences et déplorer que les fils télégraphiques traversent des contrées autrefois désertées. A supposer que l'esthétique y perde quelque peu, les progrès, la culture intellectuelle que facilitent les moyens de communication, offrent aux habitants de ces régions une compensation très appréciable. L'art est inséparable de la vie, et ce qui rapproche de la vie ne peut éloigner de l'art. Des usines, des moulins construits au fond de vallées jadis abandonnées ne les dépareraient même pas : c'est le rythme de travail qui viendrait s'harmoniser à la grandeur du site.

1. M. Georges Caule, *La chasse aux petits oiseaux*.

CHAPITRE II

L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

La nature n'est qu'un modèle ; le génie artistique cherchera à l'interpréter, la technique de l'art aidera à réaliser l'idéal ainsi conçu. Le génie sans la technique ne donnerait que des productions incohérentes ; la technique isolée enseignerait la manière de reproduire, de calquer. Ce serait si l'on veut de la photographie, de la décalcomanie, pas de l'*art*.

Par les musées (1), par les expositions, par des primes, l'Etat peut chercher à éveiller et à développer le sentiment artistique, par des écoles, des académies, il doit enseigner la technique (2).

A la base de l'enseignement de tous les arts plastiques, il faut placer le dessin, Ingres a dit que le dessin était « la probité de l'art ». Il suffit de considérer sa nature pour se rendre compte du grand rôle qu'il joue dans tout le domaine esthétique. Mettons un plâtre devant nous, une tête, une main et effor-

1. Egger. *Athènes et Paris. L'éducation par les musées.*

2. Elie Pécaut et Ch. Baude. *L'art, simples entretiens à l'usage des écoles primaires.*

cons-nous de le reproduire. Tout d'abord nous allons en faire une esquisse, abstraction faite de toute teinte claire ou foncée, c'est une sorte de projection que nous allons dessiner. Dans cette première partie de l'opération, nous allons noter la direction des lignes, leur courbe, leur longueur, leur épaisseur et nous serons tentés de donner du dessin la définition : « Le dessin est l'étude des rapports entre les lignes ». Mais notre travail n'est encore qu'une ébauche : le nez, l'oreille, le menton, tout cela est sur un même plan. Nous avons noté minutieusement des distances et des directions ; regardons plus attentivement le modèle : il y a dans le plâtre diverses teintes, diverses valeurs : il y a des petites masses sombres, ce sont les ombres ; il y a des petites surfaces brillantes, ce sont les jours ; c'est en nous efforçant de rendre ces tonalités que nous aurons complété notre œuvre ; et nous serons tentés de donner du dessin la définition « le dessin est la science de la lumière ». Rapport entre les lignes et la lumière ; n'est-ce point là la base de tous les arts plastiques.

L'importance du dessin n'a échappé à personne et dans l'antiquité Pamphile de Sycione demandait déjà que l'on apprit aux enfants à dessiner avant de leur apprendre à lire et à écrire. Mais le désaccord commence quand on aborde le problème de l'enseignement : sur un point cependant on peut se mettre d'accord, c'est que celui aujourd'hui professé aux

enfants est détestable. Les rapports de M. Couyba en 1902 et 1906, de M. Massé en 1903 et de M. Henry Maret en 1904 présentent les mêmes doléances. M. Aynard avait lui aussi insisté sur les conséquences néfastes que pouvait avoir l'insuffisance de cet enseignement dans les écoles primaires et normales (1). Les élèves de ces écoles, futurs artisans, ont autant besoin de quelques notions de dessin linéaire et ornemental que de calcul et de syntaxe.

Cette grave lacune de notre enseignement se rattache à plusieurs causes.

D'abord les méthodes par lesquelles l'on veut instruire les enfants ou les jeunes gens sont par trop archaïques et démodées. L'étude de l'antique est demeurée la base de tout l'enseignement. Son but le plus habituel est la reproduction d'un plâtre. Les élèves ignorent le plus souvent les moindres notions de l'histoire de l'art : pour eux l'antique seul existe ; nos génies, la Renaissance italienne elle-même passent au second plan. Nulle tentative non plus dans nos lycées et dans nos collèges pour étudier un modèle vivant.

Du plein air, il ne fut jamais question : l'art entre les mains d'une pédagogie surannée devient la nécropole d'où l'on exhume seulement des masques poussiéreux. Que penser aussi de cette habitude si sou-

1. Cougny. *L'art antique*.

vent prise de ne permettre pendant des mois ou des années à l'élève que la reproduction d'un nez, d'un œil, d'une oreille. Cette méthode est détestable car il est aussi difficile de fixer un lobe à une oreille, une pupille dans un œil, qu'un œil et une oreille dans un visage.

La double formule de M. Couyba (1) semble répondre à une conception plus moderne de l'enseignement du dessin.

Il faut, dit-il : 1^o Former l'esprit en expliquant l'évolution de l'art, et spécialement du nôtre conjointement avec celle de l'histoire, de la littérature et des mœurs ;

2^e Former l'œil et la main en enseignant surtout l'alphabet raisonné des formes et la réalisation rapide, courante, d'une forme quelconque grâce à la pratique familière du croquis et à l'observation de la nature.

A supposer que la technique actuelle fût transformée du jour au lendemain dans le sens réformateur préconisé par M. Couyba, d'autres mesures s'imposeraient encore pour améliorer en France l'enseignement du dessin.

Dans nos lycées et nos collèges, le dessin est toujours facultatif. Il est laissé dans la catégorie des arts d'agrément. Les professeurs viennent du dehors et n'ont point sur les élèves l'autorité nécessaire.

1. Couyba. Budget des Beaux-Arts, 1906. Rapport.

Nous ne partageons pas le désir des rapporteurs du budget des Beaux-Arts qui voudraient que les candidats au baccalauréat connussent quelques éléments de dessin. Le dessin ne doit pas être préparé en vue d'un examen : chacun doit l'étudier suivant ses goûts et ses aptitudes. Par contre nous voudrions que le prix des cours fût compris dans celui de la pension pour ne point imposer à ceux qui désirent les suivre un surcroît de dépenses, et pour que les élèves de condition modeste ayant obtenu des bourses puissent en profiter.

Enfin il faut signaler cette singulière antinomie qui consiste à faire ressortir les professeurs de dessin au ministère de l'Instruction publique tandis que les inspecteurs chargés de surveiller leur enseignement sont rattachés au sous-secrétariat des Beaux-Arts. La modification toute récente apportée dans l'organisation des inspections est une réforme insuffisante.

Il est nécessaire de ramener à l'unité l'inspection et le professorat de dessin.

Au point de vue décentralisateur, il semble que l'Etat ait compris l'importance de cette branche de l'activité plastique. Voici le détail des subventions qu'il accorde aux écoles municipales de dessin :

Ain. — Oyonnax.....	300 fr.
» Villebois.....	286 fr. 66

Aisne. — Hirson	500 fr.
» Laon	400 fr.
» Vervins	800 fr.
» Villers-Cotterets	433 fr. 33
Allier. — Vichy	1.363 fr. 33
Alpes (Basses). — Digne	300 fr.
» Sisteron	300 fr.
Ardèche. — Aubenas	800 fr.
» Annonay	800 fr.
» Privas	208 fr. 33
Alpes Maritimes. — Menton ..	350 fr.
» Valauris	250 fr.
Ardennes. — Charleville	700 fr.
» Fumay	300 fr.
» Nouzon	390 fr.
» Rethel	193 fr. 33
» Sedan	1.066 fr. 66
Ariège. — Pamiers	666 fr. 66
» Saint-Girons	700 fr.
Aube. — Bar-sur-Seine	500 fr.
» Nogent-sur-Seine	400 fr.
» Troyes	3.987 fr. 50
Aude. — Carcassonne	1.111 fr. 12
Aveyron. — Decazeville	250 fr.
» Villefranche	66 fr. 66
Bouches-du-Rhône. — Aix	4.000 fr.
» La Ciotat	600 fr.
» Salon	643 fr. 33
Calvados. — Vire	100 fr.
Cantal. — Aurillac	1.260 fr.
Charente. — Cognac	250 fr.
Charente-Inf. — La Rochelle ..	166 fr. 66
Corrèze. — Brives	1.500 fr.
» Tulle	700 fr.
Côtes-du-Nord. — Saint-Brieuc ..	400 fr.

Creuse. — Felletin	900 fr.
Doubs. — Audincourt	190 fr.
» Montbéliard	800 fr.
Drôme. — Valence	1.850 fr.
Eure. — Evreux	500 fr.
Eure-et-Loir. — Dreux	100 fr.
Finistère. — Morlaix	400 fr.
Gard. — Alais	1.200 fr.
Garonne (Haute-). — Revel	250 fr.
Hérault. — Agde	200 fr.
Ille-et-Vilaine. — Fougères	200 fr.
» Vitré	953 fr. 33
Indre. — Châteauroux	1.066 fr. 66
Jura. — Arbois	600 fr.
» Champagnole	125 fr.
» Fraisans	300 fr.
» Saint-Claude	460 fr.
Landes. — Dax	300 fr.
» Mont-de-Marsan ...	361 fr. 66
Loir-et-Cher. — Blois	766 fr. 66
» Romorantin ...	700 fr.
Loire (Haute-). — Sainte-Florine.	173 fr. 32
Loire-Inférieure. — Couëron ...	2.056 fr. 66
» Manton	300 fr.
Loiret. — Orléans	300 fr.
Lot. — Figeac	277 fr.
Lot-et-Garonne. — Fumel	407 fr. 66
Lozère. — Mende	800 fr.
Maine-et-Loire. — Cholet	600 fr.
Manche. — Avranches	200 fr.
» Granville.	300 fr.
» Saint-Lô	500 fr.
Marne. — Châlon-sur-Marne ..	700 fr.
» Epernay	600 fr.
» Sézane	225 fr.

»	Vitry	350 fr.
Marne (Haute). —	Chaumont..	536 fr. 66
»	Langres	
	(garçons)...	696 fr. 66
»	Langres	
	(filles).....	600 fr.
	Wassy.....	100 fr.
Mayenne. —	Ernée	200 fr.
»	Laval.....	2.016 fr. 66
Meurthe-et-Moselle. —	Lonwy.	375 fr.
»	Lunéville	700 fr.
»	Pont-à-Mousson.	450 fr.
Meuse. —	Bar-le-duc.....	750 fr.
»	Commercy	550 fr.
»	Etain.....	400 fr.
»	Verdun.....	600 fr.
Morbihan. —	Hennebont.....	223 fr. 33
»	Lorient.....	1.100 fr.
»	Pontivy	300 fr.
»	Vannes	200 fr.
Nord. —	Aniches	400 fr.
»	Armentières.....	675 fr.
»	Caudry	866 fr. 66
»	Cambrai.....	4.800 fr.
»	Condé-sur-Escaut....	300 fr.
Nord. —	Cousoire.....	850 fr.
»	Denain.....	1.600 fr.
»	Fourmies.....	600 fr.
»	Le Cateau	500 fr.
»	Orchies.....	500 fr.
»	Saint-Amand-les-Eaux.	400 fr.
»	Semain.....	400 fr.
Oise. —	Andeville.....	150 fr.
»	Compiègne.....	500 fr.
»	Sainte-Geneviève.....	300 fr.

Orne. — Alençon.....	266 fr. 65
» Flers.....	100 fr.
» La Ferté-Macé.....	336 fr.
Pas-de-Calais. — Béthune.....	300 fr.
» Boulogne.....	3.325 fr.
» Montreuil.....	800 fr.
» Saint-Pol.....	600 fr.
Pyrénées (Hautes). — Bagnères- de-Bigorre.	200 fr.
» Tarbes.....	200 fr.
Pyrénées-Orientales. — Perpignan.	1.000 fr.
Rhône. — Tarare.....	1.500 fr.
Saône (Haute-). — Luxeuil.....	400 fr.
Saône-et-Loire. — Mâcon.....	1.833 fr. 33
Sarthe. — La Ferté-Bernard.....	66 fr. 67
Seine-et-Marne. — Melun.....	566 fr. 66
Seine-et-Oise. — Mantes.....	516 fr. 66
» Versailles.....	1.000 fr.
Seine-Inférieure. — Fécamp.....	200 fr.
Sèvres (Deux-). — Parthenay...	1.000 fr.
Somme. — Abbeville.....	500 fr.
Tarn. — Albi.....	550 fr.
» Carmaux.....	500 fr.
» Castres.....	275 fr.
Tarn-et-Garonne. — Caussade...	150 fr.
» Montauban.	300 fr.
» Septfonds..	300 fr.
Var. — Toulon.....	2.883 fr. 33
Vaucluse. — Sorgues.....	200 fr.
Vendée. — La Roche-sur-Yon...	700 fr.
Vienne. — Châtellerault.....	100 fr.
Vosges. — Epinal.....	600 fr.
» Gérardmer.....	100 fr.
» Remiremont.....	746 fr. 25
» Saint-Dié.....	200 fr.

Yonne. — Brienon.....	350 fr.
» Joigny.....	350 fr.
» Sens.....	700 fr.
» Villeneuve-sur- Yonne.....	216 fr. 06
Oran. — Oran.....	300 fr.

Il faut ajouter que les grands centres possèdent des écoles régionales de beaux-arts, dans lesquelles sont naturellement professés des cours de dessin. Enfin pour que la liste des subventions accordées par l'Etat à cette branche de l'éducation artistique soit complète, il faut noter les 7.250 francs qu'il accorde à l'école de la Tour de Saint-Quentin, les 2.000 francs qu'obtient la société des Amis de l'Université de Dijon, les 733 fr. 33 de l'école des Arts de Nevers, les 9.000 francs des écoles académiques de Douai et les 300 francs de l'école professionnelle des jeunes filles de Levallois-Perret.

Comme on le voit par ce tableau, l'Etat a compris l'importance de l'enseignement du dessin, et il a doté de subventions plus ou moins importantes toutes les tentatives intéressantes entreprises pour le répandre dans tout le pays.

Peut-être ne devrait-il pas se borner à encourager ces initiatives ; son devoir serait de les susciter lui-même là où elles hésitent encore à se manifester. Mais tant que les deux réformes pédagogique et administrative dont nous avons signalé le besoin et

l'urgence n'auront pas été réalisées, tous les efforts pécuniaires seront aussi inutiles que des pièces d'or avec lesquelles des enfants insoucians feraient des ricochets au milieu des flots (1).

1. Michel. *Réorganisation de l'enseignement artistique en France* (1877).

Hume. *Art instruction in England*.

Pierrot. *Histoire de l'art dans l'enseignement secondaire* (Paris, 1900).

Stark. « Kunst and Schule ». *Zur deutschen Schule ferm.*

Galtier-Boissière. *L'Art à l'Ecole*.

Balsiger. *Die Künste in der Schule*.

1. Cet hiver ont eu lieu au Musée pédagogique (Bibliothèque Office et Musée de l'Enseignement public) des conférences sur l'enseignement du dessin qui seront incessamment publiées.

C'étaient :

1^o L'enseignement du dessin à l'étranger par M. Keller ;

2^o La préparation professionnelle des professeurs de dessin par M. Cathoire.

3^o La méthode intuitive par M. Quénieux.

4^o Les applications industrielles du dessin par M. Franken.

CHAPITRE III

PEINTURE. ARCHITECTURE. SCULPTURE

Si le dessin est la base de tous les arts, si nos artisans ont besoin eux-mêmes d'en posséder quelques éléments, il ne saurait en être de même pour la peinture. La peinture est un art spécial : l'Etat a sans doute le devoir d'en faire comprendre les chefs-d'œuvre, mais il ne saurait être question de faire de tous les lycéens des peintres de talent. Le dessin servira pour toutes les constructions, pour toutes les créations de l'esprit humain. La peinture demeure une branche un peu isolée de l'activité artistique. Est-ce à dire que en dehors des écoles professionnelles, des expositions, et des acquisitions pour les musées, l'Etat doit se désintéresser des choses de la peinture ? Loin de là. Si tous nos jeunes gens ne peuvent être des peintres, ils peuvent du moins connaître le nom et l'œuvre de ceux qui ont illustré la peinture. L'histoire de l'art, surtout de notre art national, semble de plus en plus négligée dans un établissement d'enseignement. En dehors même des cours que l'on

pourrait ainsi créer, pourquoi les murs sombres des études et des classes ne s'égaieraient-ils pas de belles lithographies et de la reproduction de nos chefs-d'œuvres. En Belgique, en Hollande et en Suisse les écoles perdent de plus en plus le caractère maussade que nous leur avons toujours connu (1). En France, il y a eu ces derniers temps des tentatives intéressantes à signaler : la société de l'Art à l'Ecole par exemple mérite une place à part par le désintéressement de ses vues et la constance de ses efforts. Mais si les initiatives privées, communales, départementales, même soutenues par l'Etat, sont insuffisantes pour mettre dans nos modestes écoles un peu d'art et de beauté, de grâce, que l'on arrache immédiatement les odieuses affiches qui en couvrent trop souvent les murs. On n'a jamais commis autant de crimes sociaux au nom de la liberté que de crimes contre l'esthétique au nom de la tempérance. Nous n'avons pas arraché l'enfant des mains d'une nourrice paresseuse et sotte qui le menaçait de Croquemitaine et de son bâton, pour qu'au lieu de faire appel à son raisonnement, à sa conscience, à sa dignité nous puissions nous en tirer en lui montrant des ivrognes assassins, épileptiques dont la silhouette ressemble à peu près à l'art, comme les romans-

1. Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*.

feuilletons des grands journaux parisiens ressemblent à de la littérature.

L'architecture et la sculpture peuvent avoir sur le peuple une influence plus considérable, car ses arts demeurent avec lui en contact permanent. Un ouvrier ne peut passer sa vie dans les musées à admirer de belles toiles. Et où en verrait-il ailleurs que dans les musées. Parfois les vieilles églises renferment quelques chefs-d'œuvre, aujourd'hui les hôtels de ville font aussi l'acquisition de quelques beaux tableaux ; mais c'est là l'exception. Par contre des statues se dressent sur les places publiques, dans les squares, dans les jardins. L'extérieur des monuments devant lesquels on passe, les ponts que l'on traverse peuvent porter la marque d'un génie architectural. L'architecture par la masse imposante de ses œuvres frappe d'ailleurs beaucoup plus l'imagination populaire que la peinture. Aussi bien l'architecture ne revêt pas le même caractère d'inutilité. Les belles proportions, l'harmonie des lignes, les conditions d'hygiène, d'éclairage, de salubrité, tout cela nous le retrouverons dans l'art décoratif qui est l'art vraiment populaire. Nous avons en France une excellente école d'architecture : elle est à Paris, au boulevard Raspail. C'est M. Trélat qui la dirige. Elle fut fondée en 1865 et reconnue d'utilité publique en 1870. En 1882 elle reçoit une subvention de 15.000 fr. Depuis 1903 cette subvention fut portée à

30.000 fr. Tous les rapporteurs parlementaires ont été d'accord pour faire de cette école un éloge mérité. Les cours y durent trois ans. Deux choses font l'excellence de son enseignement. Ceux qui la dirigent ont compris que le dessin devait être la base de l'architecture. Nulle part l'étude du dessin n'a une place aussi considérable qu'au boulevard Raspail : les élèves travaillent six heures par semaine. De plus l'art n'est pas isolé de tous les autres enseignements. Un architecte doit être au courant de toutes les règles d'hygiène et de salubrité ; il doit aussi connaître les mesures de police en vigueur, les arrêtés administratifs qui visent les constructions. Les élèves de l'Ecole de M. Trélat subissent donc des examens relatifs à l'hygiène, d'autres relatifs à la législation.

Pour excellent que soit l'enseignement d'une école, cette école reste insuffisante pour un pays comme le nôtre. La France ne peut se contenter d'un seul enseignement professé à Paris. Telle construction imposante dans la capitale sera purement grotesque sur les bords de la Méditerranée ou dans les Pyrénées. Le milieu, les constructions voisines, l'atmosphère, le ciel, tout cela doit avoir sur les plans de l'artiste un rôle considérable. Sans doute un architecte consommé est un homme connaissant les règles de la lumière et de l'harmonie. Si même c'est à Paris qu'il a étudié son art, et qu'on l'envoie à Béziers ou à Bayonne pour construire un théâtre, il

pourra en quelques mois étudier le climat de ces villes, examiner les édifices qui les décorent déjà et s'en inspirer pour ses projets. Mais combien un artiste du pays, ayant passé toute sa vie parmi les richesses naturelles et les œuvres d'art dont sa cité s'enorgueillit, ayant scruté le ciel, étudié l'ambiance et l'atmosphère par tous les temps et à toutes les époques, combien celui-là arrivera à la perfection avec plus d'aisance et de facilité. L'architecture est essentiellement l'art qu'il faut décentraliser. Or, si nous jetons un coup d'œil sur les subventions accordées par l'Etat aux écoles d'architecture de la province, voici tout ce que nous trouvons :

Marseille. Ecole régionale d'architecture.	411 francs
Rennes. —	1.216
Lille. —	550
Volvic. Ecole départementale d'architecture.	2.200
Rouen. Ecole régionale.	5.966

Moins de 10.000 francs, pour développer la décentralisation de l'architecture ! ces chiffres sont trop éloquents pour qu'il nous soit nécessaire de rien y ajouter. Notons cependant que, en 1904, le crédit était quelque peu relevé. De nouvelles écoles doivent être fondées : celle de Lyon vient d'ouvrir ses portes.

CHAPITRE IV

LES ARTS DÉCORATIFS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

Si de l'architecture nous passons à l'art décoratif, les réformes à réaliser sont encore plus considérables.

L'archaïsme, la centralisation, le mauvais goût que nous avons déjà eu l'occasion de signaler s'y retrouvent considérablement accrus. L'antique régit encore le dessin ; un style uniforme asservit trop souvent notre architecture : le goût pour l'antique et le style noble dépare partout notre art décoratif.

Si, comme nous le disions, l'atmosphère et le milieu doivent avoir une influence considérable sur une construction, n'est-il pas une autre circonstance qui doit jouer pour la création de l'édifice un rôle encore plus important ?

Une construction ne doit pas être seulement en harmonie avec le milieu, elle doit être aussi en har-

monie avec sa fonction. Tel monument, somptueux à Paris, serait ridicule à Nice, mais tel autre édifice majestueux s'il devait servir de temple ou de musée prêterait quelque peu à rire, si on l'utilisait comme magasin de modes ou gare de marchandises. Ce que nous sommes convenus en France d'appeler les « affreux buldings », ces maisons américaines à vingt-cinq étages, formidables avec leur armature de fer, simples, dépourvues de toute ornementation ne méritent nullement notre dédain superbe. Ils sont simplement appropriés à leurs fonctions. Les salles y sont symétriques comme les casiers d'un bureau et comme les rayons d'une bibliothèque : les divers et innombrables services d'une grosse banque ou d'un grand journal y seront parfaitement à leur aise. N'y a-t-il pas plus d'art dans cette compréhension des nécessités de l'existence que dans l'archaïsme grossier qui nous fait construire dans le quartier le plus agité de Paris, un temple grec aux lourdes colonnes où des vendeurs et des acheteurs de titres remplacent par des hurlements épileptiques le chant auguste des prêtresses ? Et notre traditionalisme mal compris, notre entêtement à nous immobiliser dans des styles désuets, dont la vie pratique s'éloigne chaque jour apparaît avec d'autant plus de netteté que la plupart de nos voisins assistent par contre à une véritable rénovation de l'art décoratif. Voici le résumé des intéressantes observations que M. Couyba a

faites dans les pays étrangers et qu'il a scrupuleusement notées dans son rapport sur le budget des Beaux-Arts (1).

A Berlin, M. Couyba admire l'esprit pratique qui a guidé les architectes. Les grands magasins symbolisent le rationalisme des modernes constructions allemandes. Ce sont des édifices vitrés, dont les glaces sont bordées de cuivre brillant. Le jour pénètre partout. Il n'y a point un arrière-magasin sacrifié ; point de statues, point d'allégories inutiles et lourdes, rien qu'une simplicité non dépourvue d'élégance, rien qu'une masse harmonieuse avec une armature de fer et de grandes baies lumineuses.

Cette impression de simplicité harmonieuse, M. Couyba la ressent plus encore en Hollande. Qu'il s'agisse des hôtels, des magasins en marbre ou en pierre ocrée, qu'il s'agisse des meubles les plus usuels, c'est partout la même eurythmie reposante et bien comprise. L'ornementation, la fioriture, la surcharge ont disparu. Des courbes bien pleines charment le regard que rien ne heurte. Dans des édifices simples, des intérieurs reposants : architectes, tapissiers, orfèvres, ne cherchent pas par une originalité factice à se créer une notoriété, à mettre suivant l'expression consacrée leurs noms au bas de leurs œuvres ; en s'appliquant à adopter leurs efforts

1. M. Couyba. Budget des Beaux-Arts. Rapport, 1907.

à l'utilité de leurs créations, ils arrivent sans l'avoir cherché à se différencier les uns des autres. Ils sont originaux par probité. Ce qu'il y a de plus intéressant dans cette rénovation de l'art décoratif, c'est sa généralité. Ce n'est pas une transformation dans la « manière » de quelques peintres célèbres, ou de musiciens consommés, venant émerveiller une élite de connaisseurs. Cette renaissance a un effet plus large ; elle se fait sentir partout, dans tous les milieux. L'eurythmie que l'on constate dans tel hôtel princier se retrouvera aussi dans une modeste construction d'artisan. Nous la signalerons aussi bien dans un mobilier de chêne ou de noyer que dans celui où des essences précieuses auront été employées à profusion. L'art décoratif est celui qui se rapproche le plus du peuple.

L'Italie a tardé à suivre les autres pays dans cette voie de logique esthétique. Son passé la gênait ; ses souvenirs l'obsédaient et le style noble, immuable à travers les transformations de la vie moderne, régnait encore dans la péninsule. Un mouvement des plus intéressants se dessine aujourd'hui.

L'Italie ne se borne même plus à suivre ce mouvement ; elle s'efforce de le diriger ; elle lui apporte les qualités qui sont propres à son génie : on se plaît à louer la sveltesse, la légèreté et la chaleur du coloris de ses édifices modernes.

Suivons M. Couyba dans son enquête sur les Etats-

Unis. S'il est un pays dont on a raillé les constructions, dont on a déploré le manque d'élégance et d'esthétique c'est bien celui-là. Ces buldings de vingt étages apparaissaient dans les imaginations françaises comme des monstres de laideur et de difformité. Si cependant l'on veut demander à l'art autre chose qu'un luxe suranné et un appareil ridicule, il faut se rendre à l'évidence ; les constructions américaines sont artistiques. Sans doute, si telle famille bourgeoise avait en France l'idée de se faire construire à la campagne ou dans une petite ville une maison semblable, cette idée prêterait à rire, mais représentons-nous une grande banque, une maison de commerce ou de commission considérable, un journal tirant chaque jour à plusieurs éditions et à des millions d'exemplaires. Les multiples services fonctionneront à merveille dans le bulding. Les divers rouages de l'organisme se commanderont l'un à l'autre dans un ordre parfait. D'ailleurs cette commodité n'est pas dépourvue d'élégance. M. Paul Adam, dans ses *Vues d'Amérique*, fait la description d'un de ces gigantesques édifices ; un marbre blanc et uni couvre les marches de l'escalier de vingt-trois étages, dont de superbes grilles en fer forgé couvertes d'ornements simples empruntés à la végétation ferment les issues, et dont la beauté rationnelle est toute dans la pureté des lignes et dans l'heureux mélange des matériaux.

Si l'on cherche à résumer les observations ainsi recueillies un peu partout à Milan et à Chicago, à Rotterdam et à Berlin, deux idées générales semblent se dégager : Idée d'utilité et idée de simplicité. Idée d'utilité d'après laquelle on s'efforcera d'adapter toutes les constructions et toutes les créations aux besoins d'une époque ; idée de simplicité qui fera préférer les belles lignes, les courbes gracieuses, l'eurythmie de l'ensemble à des surcharges de détails, à des fioritures qui alourdissent. Les conséquences sociales de cette évolution de l'art décoratif sont considérables. L'art moins prétentieux, moins éloigné de la vie va forcément se propager dans le peuple. Il n'y aura plus en cette matière des ouvriers d'un côté, de l'autre des artisans ; il y aura une multitude d'artisans plus ou moins habiles mais tous collaborant à l'œuvre commune, modestes, cherchant moins à frapper le regard par une invention biscornue qu'à répondre par une harmonie souple aux secrètes aspirations de la pensée humaine. D'autre part si l'on arrive à la beauté sans avoir besoin de mettre à la torture le génie prétentieux d'artistes retardataires, si un meuble, un instrument utile peuvent avoir un grand cachet par la beauté de leur ligne et l'harmonie de leurs agencements, tous ces objets vont pouvoir être largement répandus dans le peuple. Artisans et marchands auront dans les classes modestes de la population un débouché considérable ; leur

production se multipliera, et ils pourront sensiblement abaisser leurs prix.

Nous avons vu ce qui se passait à l'étranger. Est-ce que la France a pris la direction d'un mouvement aussi intéressant ? Aujourd'hui de grands efforts sont incontestablement tentés dans ce sens, mais il faut bien reconnaître que jusqu'à ces dernières années, c'est à peine si nous l'avons suivi. Notre passé nous embarrasse ; la gloire des époques disparues hante nos artistes et fausse notre goût. Qu'il s'agisse d'architecture, d'art appliqué ou d'ameublement nos anciens styles ont eu une vogue trop considérable pour que nous nous décidions à les abandonner du jour au lendemain. Les deux qualités que nous avons signalées un peu partout, chez la plupart de nos voisins, ces deux qualités qui sont comme la synthèse de cette renaissance de l'art décoratif, la simplicité et l'appropriation à la fonction semblent être chez nous tout à fait au second plan. Souvent on les cherche en vain.

Parfois la commodité intérieure est sacrifiée à l'apparat extérieur. Ce ne sont que colonnades, portiques, terrasses. Le faste du grand roi nous choque dans une société démocratique : vivons de l'activité de notre siècle, et non des souvenirs d'un autre. Voici de lourdes tentures, des tapisseries à bouquets, des encorbellements prétentieux, des corniches dorées. Des Français de notre époque cherchent à vivre dans

le décor qui formait le cadre des existences d'autrefois. Pour l'ameublement il y a trois ou quatre styles : le Louis XIV somptueux, le Louis XV délicat, le Louis XVI séducteur, l'empire correct et froid. Les marchands qui voudraient tenter quelque innovation iraient à un échec certain. Pour surcroît de malheur l'un de ces essais était entaché d'un tel mauvais goût qu'il a aggravé le mal qu'il s'était proposé de combattre. Nous avons une prédilection avouée pour tout ce qui est recherché, luxueux, compliqué. Notre amour pour la fioriture et pour la surcharge nous empêche de goûter l'harmonie d'une ligne, et le charme d'un agencement sain (1).

Comment pouvons-nous espérer conjurer une semblable crise, comment l'art décoratif français pourra-t-il sortir de l'inutilité superbe et du faste archaïque dans lequel il se débat avec majesté. Il y a deux causes au mal auquel l'on veut remédier : l'insuffisance d'instruction des artistes décorateurs et le mauvais goût général. Contre le mauvais goût, il sera difficile de lutter. Les tentatives faites, surtout dans l'industrie de l'ameublement, ont échoué complètement. Les marchands vendent difficilement des meubles logiques et simples : tout leur vieux mobilier de style est enlevé rapidement ; on ne peut pas leur demander de mourir pour l'art. Mais notre en-

1. Blanc. *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Paris, 1882.

seignement professionnel pourrait être sérieusement remanié.

Une grande transformation matérielle va être opérée dans notre Ecole nationale des Arts décoratifs ; il serait à souhaiter qu'elle s'accompagnât d'une transformation technique.

On sait que l'Etat accorde chaque année à cette école une subvention de 116.000 francs pour son personnel et de 36.000 pour son matériel.

Cette école fondée il y a un siècle et demi est justement réputée dans le monde entier. Tous les progrès que nous avons signalés dans l'art décoratif étranger sont sortis d'institutions semblables, calqués sur la nôtre et qu'elles ont malheureusement dépassée. Aussi bien, la faute de cette infériorité actuelle et, il faut l'espérer, temporaire, est peut-être moins due à la faute des professeurs qu'à l'insuffisance des locaux.

Insuffisance est un euphémisme. On ne peut avoir visité l'établissement actuel, rue de l'Ecole de Médecine, sans en conserver une impression d'épouvante et de dégoût. Le rapporteur déclare que « c'est presque une écurie ». Sept à huit cent jeunes gens s'entassent dans des locaux sombres, humides, exigus, insalubres. On s'étonne que les épidémies n'y sévisent pas davantage. On est obligé d'allumer le gaz en plein jour, et sa combustion enlève aux malheureux étudiants les quelques décimètres cubes d'oxy-

gène qui leur étaient réservés. Il y a trente ans que la presse, l'Institut, les commissions parlementaires poussent un cri d'alarme qui n'a point d'écho. Cependant il semble que nous approchons de la solution. On avait songé à reconstruire l'Ecole sur l'emplacement de l'annexe de l'Hôtel-Dieu. Des difficultés d'ordre administratif ont fait abandonner ce projet, mais il est à peu près décidé que le terrain faisant partie de l'établissement des sourds-muets, situé à l'angle du boulevard Saint-Michel et de la rue Denfert-Rochereau, sera affecté à cet usage. Pour le moment l'Institution de la rue de l'Ecole de Médecine n'a qu'un avantage : elle enseigne à nos futurs architectes comment il ne faut pas construire.

Il faut espérer qu'une modification dans l'enseignement accompagnera l'amélioration des conditions matérielles. Que nos décorateurs étudient la vie moderne et qu'ils s'efforcent d'y adapter leurs talents ; qu'un vain souci d'originalité excessive ne les hante pas. Le jour où ils abandonneront l'archaïsme des vieux styles, la prétention des enjolivements factices pour l'étude des belles lignes et l'eurythmie de l'ensemble, ils auront créé la rénovation d'un art essentiellement populaire. Ils n'auront pas seulement joué un grand rôle artistique ; ils auront aussi rempli un grand devoir social.

A supposer que les décorateurs suivent les conseils que leur prodiguent depuis quelques années tous ceux

qui portent à notre art national un véritable intérêt, il resterait encore quelque chose à faire. Il ne suffit pas en effet de démocratiser l'art décoratif en le rapprochant de la simplicité et de la vie, c'est-à-dire du peuple ; il faut encore le décentraliser en l'adaptant à chaque région.

L'Ecole nationale des Arts appliqués à l'industrie de Bourges fut fondée en 1881. Les locaux semblaient aménagés pour une centaine d'élèves. Depuis, l'école a prospéré en 1906, trois cent soixante-dix jeunes gens suivaient les cours. Ce sont pour la plupart de modestes artisans, tourneurs, ajusteurs, modeleurs et peintres céramistes. L'enseignement, sauf les quelques restrictions à faire sur les méthodes de dessin, est excellent. A toutes les expositions, les travaux de ces jeunes gens sont remarqués. On aimerait voir des sollicitudes plus éclairées encourager cet intéressant effort régionaliste. La subvention qu'elle reçoit s'élève à 22.000 francs, elle était montée jusqu'à 30.000, puis redescendue jusqu'à 20.000. Elle est accordée moitié par la ville, moitié par l'Etat. Pourquoi les patrons directement intéressés à l'éducation technique des artisans, les Chambres de commerce chargées de la défense des intérêts économiques de leur région ne contribueraient-ils pas à élever cette subvention ?

C'est ce que l'on a compris à Roubaix ; son École nationale des Arts industriels prospère chaque jour

davantage. « Si notre grande école de Roubaix, disait M. Dujardin-Baumetz, a pris depuis peu de temps un essor remarquable, c'est que les industriels de la région se sont associés à l'effort de l'administration par la collaboration la plus intelligente, la plus étroite et la plus active. » Cette école a reçu une subvention de 113.000 francs en 1906, l'Etat a fourni 70.000 et la ville 43.000, mais un succès éclatant a ici accompagné les efforts. Non seulement c'est l'école de Roubaix qui obtenait le premier prix dans l'enseignement général des Arts appliqués, mais encore la prospérité de l'établissement peut être aisément mise en lumière par le nombre et la qualité de ses élèves.

Voici les chiffres éloquents que le directeur de l'école a bien voulu communiquer.

Nombre d'élèves inscrits de 1896 à 1906

Année scolaire	1896-1897.....	594
»	1897-1898.....	604
»	1901-1902.....	685
»	1902-1903.....	988
»	1903-1904.....	940
»	1904-1905.....	1.099
»	1905-1906.....	1.030

Si maintenant nous passons à l'examen des pro-

fessions, nous trouvons que ces 1.030 élèves se répartissent ainsi :

Filateurs	52
Teinturiers	56
Ouvriers du textile.....	165
Rentiers.....	11
Fondeurs, architectes, dessinateurs, mécaniciens...	746
Total.....	1.030

Comme on le voit, ce n'est pas seulement une école où l'enseignement est excellent et où les élèves sont chaque jour plus nombreux, c'est ainsi une institution largement démocratique et répondant bien aux besoins pour lesquels elle a été créée.

L'école d'Aubusson va être complètement réorganisée. L'administration des Beaux-Arts projette de l'affecter uniquement à l'étude de la tapisserie. L'idée est excellente, mais si l'on ne relève pas les crédits qui ne sont aujourd'hui que de 15.000 francs il sera difficile de donner un enseignement sérieux et fécond. Là encore si l'Etat ne se décide pas à être un peu plus généreux, il faudra que les commerçants et les industriels du pays apportent à cette œuvre une collaboration qu'ils ont d'ailleurs promise.

A Limoges, l'Ecole nationale d'art décoratif et le musée Adrien-Dubouché reçoivent une subvention de 36.000 francs de l'Etat, et de 30.000 francs de la ville. Ces encouragements sont mérités. Le nombre

des élèves varie entre 500 et 600 ; les jeunes gens y apprennent la céramique et le modelage, les jeunes filles suivent des cours de dentelle. Le musée Adrien-Dubouché offre une intéressante collection de céramiques.

Il est difficile de porter un jugement sur l'Ecole des arts décoratifs de Nice, étant donnée sa création toute récente. Elle reçoit environ 250 élèves ; elle compte 9 professeurs. Elle ne subsiste pour le moment que grâce aux subventions dont elle est dotée et qui proviennent de l'Etat pour une somme de 21.500 francs ; de la municipalité pour 17.000 francs et du département pour 6.000 francs. On y enseigne le dessin, le modelage, l'anatomie et l'histoire de l'Art. L'on est en droit d'espérer que l'Ecole de Nice viendra bientôt rivaliser avec ses aînées de Bourges, de Limoges et de Roubaix (1).

1. J.-B. Pillet. *Organisation générale des Arts industriels en France.*

CHAPITRE V

NOS ÉCOLES NATIONALES DES BEAUX-ARTS DE PARIS ET DE PROVINCE ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

Ayant ainsi précisé dans quel sens nous désirions voir opérer certaines réformes en matière de dessin, d'architecture, d'art décoratif, nous avons peu de choses à ajouter en abordant la question plus générale de l'enseignement professé à notre École Nationale des Beaux-Arts de Paris et dans les écoles nationales de province (1). On sait à quelles critiques cet enseignement a donné lieu, on sait aussi combien il a trouvé de défenseurs convaincus. Il est difficile en cette matière de se former une opinion personnelle tant le

1. Havard. *Lettre sur l'enseignement des Beaux-Arts.*

Bonnafé. *Un art, une école.*

Lemaître. *L'Ecole des Beaux-Arts dessinée et racontée par un élève.*

Todd. *New methods in education. Art, real manual training, nature, studing.*

désaccord est profond entre les antagonistes. Il est probable que l'Ecole ne mérite « ni cet excès d'honneur, ni cette indignité » et que si les dirigeants veulent un peu moderniser les études, l'Ecole restera un excellent foyer d'éducation artistique où les jeunes gens pourront former leur goût et acquérir une certaine maîtrise.

Parmi les artistes, M. Rodin se déclare partisan de la fermeture de l'Ecole, tandis que M. Abel Besnard se contenterait de quelques modifications à y apporter. Le premier se plaint que l'antique soit la seule base de l'enseignement moderne, le second fait entendre des doléances contraires. Chez les Parlementaires, même désaccord. A une année d'intervalle, la Chambre des députés entend M. Massé (1) qui préconise la suppression des ateliers et M. Henri Maret (2) qui prend leur défense avec non moins d'énergie : quant à M. Couyba il verrait d'un bon œil leur remplacement par des bourses d'atelier. Nous avons eu assez souvent occasion au cours de de cette étude de faire l'éloge mérité du lumineux rapport de M. Couyba pour pouvoir déclarer que sur ce point nous nous séparons absolument de lui. Instituer un régime de bourses, c'est-à-dire d'exams et de concours supplémentaires, ce serait à

1. M. Massé. Budget des Beaux-Arts, 1903. Rapport.

2. M. Henri Maret. Budget des Beaux-Arts, 1904. Rapport.

coup sûr aggraver le dogmatisme rigide que M. Couyba n'a pas d'ailleurs été le dernier à dénoncer. Que l'on maintienne le régime actuel de l'Ecole, ou que l'on décide de faire percevoir une somme modique dont les élèves pauvres seraient dispensés ; mais que l'on n'exige pas de ces derniers, en plus de l'examen d'entrée, un supplément de connaissances dont les élèves payants seraient affranchis. Il y a trop de concours, trop d'examens pour l'obtention des médailles et des bourses de voyage. Les jeunes artistes en sont souvent fascinés, et loin de fournir un travail personnel par ce que désintéressé, ils ont trop de tendances à flatter tel ou tel membre du jury afin d'acquérir la palme désirée.

L'Ecole nationale des Beaux-Arts nous a coûté en 1906, une subvention de 304.760 francs pour le personnel, et une autre subvention de 127.500 pour le matériel. Nous sommes loin des crédits dérisoires dont nous avons signalé l'insuffisance et ce demi-million bien employé pourrait évidemment aider efficacement les efforts intelligents des professeurs de la rue Bonaparte.

Si nous quittons Paris pour la province nous ne trouvons que trois écoles nationales des Beaux-Arts pour tout le pays, Lyon, Toulouse et Dijon.

Celle de Lyon est la plus considérable. L'allocation relativement importante que l'Etat lui donne (26.000 fr.) a permis son développement et aussi la

création de divers cours nouveaux. On y étudie aujourd'hui l'art décoratif et la lithographie comme le dessin et la peinture. Les jeunes filles sont admises à suivre les mêmes études que les jeunes gens. Un grand nombre d'étrangers se sont déjà fait inscrire sur les registres de l'Ecole. Signalons enfin que trois premiers prix de Rome ont été obtenus par des élèves de cet établissement.

La subvention accordée à l'École de Toulouse est insuffisante. Les professeurs reçoivent un salaire dérisoire, et il n'y a point d'atelier d'art décoratif. Si l'Etat se décidait à augmenter un peu son allocation aujourd'hui réduite à 16.000 francs peut-être l'École de Toulouse qui compte près d'un millier d'élèves et dont l'enseignement est excellent rivaliserait-elle de prospérité avec celle de Lyon.

L'École nationale de Dijon reçoit 16.000 francs de l'Etat, 2.600 francs de la ville et 1.400 francs du conseil général. De grandes améliorations matérielles devraient être effectuées ; quant au programme de l'enseignement, il comprend une section de dessin, peinture et aquarelle, une section d'architecture, une section de sculpture et une section d'art appliqué.

En ce qui concerne les écoles régionales ou municipales des Beaux-Arts voici la liste des subventions que l'Etat leur a allouées en 1905 :

Hérault. — Montpellier. Ecole régionale des Beaux-Arts.....	7.386 fr. 50
Ile-et-Vilaine. — Rennes. Ecole régionale des Beaux-Arts	13.400
Maine-et-Loire. — Angers. Ecole régionale des Beaux-Arts.....	10.100
Meurthe-et-Moselle. — Nancy. Ecole régionale des Beaux-Arts.....	8.140
Nord. — Lille. Ecole régionale des Beaux- Arts.....	14.625
Puy-de-Dôme. — Clermont-Ferrand. Ecole régionale des Beaux-Arts....	7.383 33
Seine-Inférieure.— Le Havre.Ecole muni- cipale des Beaux-Arts.....	3.480
Seine-Inférieure — Rouen. Ecole régio- nale des Beaux-Arts.....	13.133
Somme. — Amiens. École régionale des Beaux-Arts.....	8.300
Vienne. — Poitiers. École municipale des Beaux-Arts.....	3.833 38

L'Académie de France à Rome est inscrite au budget pour une somme de 21.000 francs. La discussion engagée au sujet de l'enseignement à l'Ecole des Beaux-Arts se prolonge et s'aggrave au sujet de la Villa Médicis. Cette institution a résisté jusqu'ici à tous les assauts de ses adversaires, il est vrai qu'elle

a aussi trouvé des défenseurs convaincus. Ce qui est à peu près incontesté c'est que presque tous les envois faits par les jeunes artistes pensionnés à la Villa sont au-dessous du médiocre : il conviendrait peut-être de laisser à ces jeunes gens toute latitude pour diriger leur études dans la voie qui les séduirait le plus.

La plupart des rapporteurs demandent donc que l'on supprime l'obligation d'envoyer à des époques fixes des travaux déterminés. Mais faut-il aller plus loin, faut-il dire que le séjour des artistes à Rome leur est néfaste, qu'elle tarit leur inspiration, et que les chefs-d'œuvre de l'antique au milieu desquels ils auront vécu pendant quelques années deviendront chez eux une obsession dont ils ne se débarrasseront jamais. La vérité c'est que Rome n'est plus le centre incontesté de tous les arts. Excellent pour les sculpteurs, le séjour à Rome est sans doute insuffisant pour les peintres et peut-être dangereux pour les architectes. Aujourd'hui nos musiciens pensionnés doivent séjourner quelque temps en Allemagne, et nos architectes sont tenus de visiter la Grèce. Ce qui est dangereux pour les artistes, ce n'est pas de connaître Rome, c'est de ne connaître que Rome et si des bourses de voyage leur permettent d'étudier les chefs-d'œuvre des autres centres, la Villa Médicis peut rendre à nos artistes des avantages qui suffisent à justifier son existence.

CHAPITRE VI

LES ACHATS DE L'ÉTAT

Contre les achats des œuvres d'art plus encore que contre toutes les autres interventions de l'Etat, les individualistes dont nous avons au début de cette étude examiné les arguments protestent avec énergie. Il faut reconnaître qu'ils n'ont pas entièrement tort. Un double danger est à redouter. D'abord les hommes qui décideront quelles sont les œuvres dont l'Etat doit faire l'acquisition, seront-ils toujours à l'abri de toute partialité ? Les sollicitations, les recommandations dont ils sont constamment assaillis ne risquent-elles pas de les influencer. Mais admettons que ces arbitres qui sont eux-mêmes des artistes ou des critiques d'art ne tiennent aucun compte de la pression que l'on cherche à exercer sur eux. Ne seront-ils point tentés de juger les œuvres d'après leur tempérament personnel, d'après leurs préférences ou leurs aversions. Ils ne seront point partiaux envers tel artiste, mais ils seront injustes envers telle

école ; c'est ainsi que l'impressionnisme qui a pris aujourd'hui une si grande place dans notre art national se vit longtemps fermer les portes des musées.

Les crédits accordés pour ces achats sont inscrits au chapitre XXIII du budget et s'élèvent à 246.000 fr.

Chaque année à l'occasion du Salon, il est accordé neuf bourses de voyage de 4000 francs et un prix national de 10.000 francs. Les lauréats ne doivent pas avoir dépassé l'âge de trente-deux ans. La loi des finances du 17 avril 1906 a porté une heureuse innovation dans l'organisation de ces bourses. Désormais l'artiste peut voyager aussi bien en France qu'à l'étranger, tandis qu'auparavant le séjour à l'étranger était seul permis. En plus de ces bourses, une somme de 30.000 francs est mise à la disposition de la direction des Beaux-Arts pour récompenser les œuvres qui, sans obtenir les honneurs de l'achat ne révèlent pas moins des talents dignes d'être encouragés.

Jusqu'à ce jour toutes ces récompenses étaient réservées à la peinture et à la sculpture. Sur la proposition du sous-secrétaire d'Etat et grâce aux demandes répétées de M. Couyba des « encouragements spéciaux » peuvent être attribués à des tapisseries ou à des œuvres relevant de l'art appliqué à l'industrie.

Une question se pose au sujet des acquisitions faites par l'Etat. L'artiste qui vend une production vend-t-il en même temps à l'acheteur le droit d'en

faire des copies ? Aucune loi en France ne précise sur ce point l'étendue de la propriété artistique. Deux arrêts de la chambre criminelle, l'un du 23 juillet 1841, l'autre du 27 mai 1842 ont donné deux solutions contradictoires.

Tous les congrès internationaux de la propriété artistique, celui de 1878 que présidait Victor Hugo, celui de 1889 que présidait Meissonier, celui de 1900 que présidait M. Robert-Fleury ont conclu que « l'aliénation d'une œuvre d'art » n'entraîne pas par elle-même le droit de reproduction.

C'est évidemment dans ce sens que la jurisprudence moderne tend à s'orienter, mais pourquoi ne pas empêcher par une loi précise que la propriété des auteurs ne soit livrée aux hasards des arrêts (1).

Voici les principaux pays dont la législation a expressément tranché la question :

Allemagne, loi du 9 janvier 1875, article 8.

Autriche, loi du 26 décembre 1895, article 18.

Belgique, loi du 22 mars 1886, article 19.

Brésil, loi du 1^{er} août 1898, article 17.

Danemark, loi du 31 mai 1864, article 5.

Espagne, loi du 10 juin 1879, article 9.

Hongrie, loi du 26 avril 1884, article 64.

Italie, loi du 18 septembre 1882, article 18.

Luxembourg, loi du 10 mai 1898, article 19.

Mexique, Code civil de 1884, article 1113.

Monaco, ordonnance du 3 juin 1897, article 14.

1. Couyba. Budget des Beaux-Arts. Rapport 1907.

Norvège, ordonnance du 4 juillet 1893, article 420.

Russie, Code civil de 1887, article 420.

Suède, Code civil du 3 mai 1896, article 4.

Suisse, Code civil du 23 avril 1873, article 5.

Venezuela, Code civil du 17 mai 1894, article 10.

CHAPITRE VII

SÈVRES, BEAUVAIS, GOBELINS

Le moment est venu de dire quelques mots sur nos trois grandes manufactures nationales, celles de Sèvres, de Beauvais, et de Gobelins.

La première (1) coûte annuellement à l'État 682.600 francs, 493.200 francs pour le personnel, 141.000 pour le matériel, et 48.000 pour l'école d'application. Ces sommes ne sauraient être réduites et nous avons assisté ces dernières années à une véritable renaissance de notre industrie céramique et porcelainière. Les grandes expositions de Paris et de Saint-Louis, d'autres manifestations plus modestes ont prouvé que la sollicitude portée par l'État et par les administrateurs intelligents à notre manufac-

1. De Wyzewa. *Des arts du feu. Céramique. Verrerie. Emaillerie.* — Victor de Luynes. *Rapport sur la céramique*, Paris, 1882. — Pavillée. *Etude sur l'enseignement raisonné de la céramique*, Paris, 1884.

ture avait porté ses fruits. Deux transformations des plus importantes ont été apportées dans ces travaux, une transformation technique et une transformation artistique.

Depuis l'année 1804, l'on avait renoncé à l'emploi de la porcelaine tendre. La richesse des émaux qui servaient à sa décoration, l'éclat de ses couleurs lui avaient longtemps valu une grande popularité ; c'est dans cette pâte tendre que les œuvres célèbres du XVIII^e siècle avaient été travaillées ; pastorales, sujets mignards ou délicats, inspirés par Falconet ou exécutés d'après Boucher avaient été réalisées avec ce biscuit justement réputé. Mais si la porcelaine tendre est éminemment plastique, elle est aussi essentiellement fragile : elle résiste difficilement à la température élevée que nécessite la cuisson, et son façonnage se trouve lui aussi extrêmement délicat. Voilà pourquoi pendant tout le siècle dernier les porcelainiers avaient abandonné cette pâte pour travailler seulement la porcelaine dure. Aujourd'hui après toute une série d'expériences couronnées de succès, l'on arrive par des procédés techniques que nous n'avons pas à décrire ici à composer un biscuit aussi aisé à travailler que la porcelaine dure et aussi éclatant que la pâte tendre d'autrefois.

Une seconde innovation a été apportée dans les travaux de la manufacture. Longtemps on a pensé qu'elle devait se borner à reproduire des modèles

spécialement exécutés dans ce but. Le biscuit, le Sèvres était une branche de l'art séparée du reste de la sculpture. Un peu d'éclectisme éclairé a fait comprendre de nos jours que si, en effet, certains petits sujets délicats et coquets se prêtaient parfaitement à ce genre de travail, les œuvres de nos sculpteurs modernes pourraient donner lieu à des reproductions des plus intéressantes. C'est ainsi qu'après avoir donné les groupes de Pigalle et de Falconnet, la manufacture devait exposer avec grand succès la reproduction des œuvres de Chaplain et de Falguière.

Sèvres a acquis une réputation universelle. Des commandes lui viennent de tous les points du monde. Les efforts intelligents des administrateurs et des directeurs techniques qui s'y sont succédé ont été couronnés de succès. L'Etat doit continuer à les encourager.

Il faut par contre déplorer que notre manufacture de Beauvais n'ait pas conservé la place prépondérante qu'elle eut longtemps. Deux écoles, l'une de dessin, l'autre, la plus importante, de tapisserie préparent pourtant de futurs artistes. Le personnel rivalise de zèle et se contente de rétributions réellement par trop minimes. La subvention accordée par l'Etat pour le personnel (103.730 fr.) est notoirement insuffisante et quant aux 11.620 francs qu'il donne pour le matériel ils forment un chiffre absolument dérisoire. Il faut pousser le cri d'alarme et signaler que si l'on

ne se décide pas à agir vite et bien c'en sera bientôt fait d'une industrie artistique dont notre pays s'est enorgueilli si longtemps et si justement (1).

Ces mêmes observations pourraient être faites en les atténuant un peu en ce qui concerne la manufacture des Gobelins. Elle reçoit 203.200 francs pour son personnel, 31.000 francs pour son matériel et 50.000 pour la restauration des tapisseries appartenant à l'Etat. Si l'on songe que soixante artistes y travaillent constamment, et que les salles d'exposition datant d'il y a quarante ans, doivent être à chaque instant restaurées, on conclura que ces chiffres sont insuffisants. Les travailleurs débutent à 1200 fr. et ne dépassent pas 3.000 ; la moyenne de leur traitement est de 2.000 francs : ces traitements ne sont pas en rapport avec la délicatesse et la difficulté des œuvres que nos artistes doivent produire. Leur zèle ne se ralentit pourtant pas, et l'an dernier a vu la production monter de 55 mètres carrés à 70 mètres carrés.

Les tapisseries terminées de septembre 1905 en août 1906 sont :

<i>Bacchus</i> , qui a été vendue au prix de.....	27.983 francs
<i>Vénus pleurant Adonis</i> , qui a été vendue au	
prix de.....	12.396 »

1. Eugène Muntz. *La tapisserie*.

<i>La Glorification de Colbert</i> , qui a été vendue	
au prix de.....	70.537 »
<i>Jeanne d'Arc et le Connétable de Richemont</i> ,	
qui a été vendue au prix de.....	28.717 »
<i>Le Printemps de Boticelli</i> , qui a été vendue au	
prix de.....	44.124 »

Nous demandons, au sujet des manufactures de Beauvais et des Gobelins, que les crédits votés par les Chambres soient relevés : cela, pour que des réparations matérielles puissent être effectuées et pour que nos artisans, artistes ou ouvriers d'arts, puissent toucher des émoluments adéquats à leur zèle et aux difficultés de leur travail.

Mais nous ne croyons pas nécessaire, ni même désirable que ces établissements développent beaucoup leur production. Leurs tapisseries seront toujours des œuvres de luxe, pour lesquelles il ne peut être question ni de popularisation ni de décentralisation. La moyenne que peut fournir un habile artisan varie entre 1 m. 10 et 1 m. 20 par an. Les procédés que l'on pourrait créer pour faciliter le travail feraient perdre en beauté ce que l'on gagnerait en quantité. Veillons jalousement sur cette industrie d'art qui est demeurée notre glorieux apanage depuis plus de trois siècles, mais gardons-la comme un souvenir et ne lui demandons pas des services qu'elle n'est destinée, ni par son passé, ni par ses fonctions à pouvoir rendre à la démocratie.

CHAPITRE VIII

LES MONUMENTS HISTORIQUES

Enseignement et production, voilà deux des points du problème artistique. L'Etat doit aussi s'occuper de la conservation des chefs-d'œuvre que l'enseignement aura suscités et que la production aura créés. Aussi bien, à vouloir isoler ces différentes questions, on arriverait à une classification factice. C'est dans l'exposition des œuvres justement réputées que l'enseignement peut puiser des éléments précieux, et que la production peut souvent s'inspirer. Ce devoir qu'a l'Etat de garder et de faire connaître les trésors esthétiques comprend la protection à accorder aux paysages et aux sites pittoresques, la conservation des monuments historiques et l'organisation des musées.

De la protection des sites nous avons déjà dit un mot.

La conservation des monuments historiques a subi quelques transformations dont la plus importante consiste dans le transfert au Sous-Secrétariat des Beaux-Arts des crédits qui avaient été inscrits autrefois sur le budget des Cultes. Si l'on consulte la liste des monuments classés ou en voie de classement comme ayant un intérêt historique, l'on est frappé de voir quelle place considérable occupent les édifices religieux. Pour quelques souvenirs militaires ou civils, pour quelques tours, quelques châteaux ou quelques antiques fortifications on trouve des centaines d'églises, de cathédrales, de couvents, d'abbayes et de prieurés. Ce serait une erreur profonde de croire que la loi de la séparation va avoir pour résultat de diminuer en ce qui concerne les subsides à fournir à ces édifices, les charges de l'Etat. D'abord les 553.000 francs du chapitre 45 de notre budget consacrés à la conservation des édifices cultuels appartenant à l'Etat, et la somme de 1.055.000 francs inscrite au chapitre 46, relative à leurs grosses réparations ne changeront pas de destination. Quant aux 1.793.000 francs autrefois employés à la conservation des édifices cultuels communaux il est bien probable qu'ils vont devenir plus nécessaires que jamais malgré leur changement d'affectation. On sait que cette somme était destinée à venir en aide aux communes qui se trouvaient embarrassées pour tenir leurs engagements vis-à-vis des édifices cultuels. Or il est

bien certain que ces engagements contractés pour une période fixe vont prendre fin successivement puisqu'il a été interdit aux communes d'en prendre de nouveaux depuis la promulgation de la loi du 9 décembre 1905.

Voilà donc une partie de l'allocation fixée par le chapitre 43 qui va devenir disponible. Mais il était inévitable et les faits ont démontré la justesse de ces prévisions que les communes ou les associations culturelles, voyant ces édifices privés des anciennes subventions, cherchassent à les leur procurer par un autre procédé. Au lieu d'invoquer la nécessité des réparations pour la célébration du culte, elles invoquèrent l'intérêt historique et artistique que présentaient ces édifices. Ce n'était d'ailleurs pas toujours un subterfuge et bon nombre de ces monuments méritaient les honneurs du classement. En fait 120 d'entre eux ont été déjà classés et 188 autres ne vont pas tarder à l'être. Le sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts a donné à tous les services des instructions formelles, leur ordonnant de ne tenir compte pour cette opération que de l'intérêt artistique ou historique que les édifices pouvaient présenter, et de laisser de côté toute considération sur la facilité que les subsides de l'Etat pourraient fournir à la célébration des cérémonies religieuses. C'est obéir à la lettre et à l'esprit de la loi de 1905 qui laisse aux seules associations culturelles les frais de réparations et de l'entretien des édifices religieux.

CHAPITRE IX

LES MUSÉES

Les subventions de l'Etat pour le personnel et pour le matériel des musées nationaux s'élevaient en 1904 à 964.555 francs dont 60.400 étaient réservés au musée de Cluny et 6.000 à celui du Trocadéro. Ce million est insuffisant, vu l'extension considérable des musées. Le Louvre est de tous ceux-ci celui dont la situation pécuniaire est la plus obérée. La direction a dû fortement s'endetter. Il faudrait, tous les rapporteurs parlementaires sont d'accord sur ce point, commencer par voter un crédit spécial pour liquider son passif, puis lui accorder des subventions plus adéquates à son importance. Des tableaux d'une rare valeur ont pu y être lacérés, des malfaiteurs ont pu se glisser jusque dans la galerie d'Apollon, enfin la mystérieuse disparition d'Isis est encore dans toutes les mémoires. Tous ces faits montrent jusqu'à l'évidence que les trésors du Louvre sont insuffisam-

ment surveillés et que l'Etat doit relever sans tarder les crédits de ce chapitre. Quant au danger que présente pour le Louvre la proximité des bureaux du ministère des Colonies, il n'est que trop réel. L'incendie de 1880, l'alarme de ces derniers jours l'ont surabondamment prouvé. Le transfert des services du pavillon de Flore à la rue Oudinot est maintenant décidé; espérons qu'il sera bientôt accompli.

Pour le musée du Luxembourg, de simples améliorations ne peuvent suffire. C'est la reconstruction totale qui s'impose. On sait à quels trésors d'ingéniosité, à quels expédients les malheureux administrateurs en ont été réduits pour caser quelques toiles nouvelles dans les salles ou quelques statues modernes dans la cour du musée. L'histoire de la *Liberté éclairant le monde*, le chef-d'œuvre de Bartholdi, poussée du musée dans la cour et de la cour aux jardins rappelle un peu les aventures du Juif errant. La reconstruction de notre second musée national sur l'emplacement de l'ancien séminaire de Saint-Sulpice aujourd'hui à l'Etat est chose décidée. Avec quelques réparations nous aurons là un édifice spacieux, salubre et bien éclairé.

Le musée à l'ordre du jour est incontestablement celui de Versailles. Les poèmes de M. Henri de Régnier et de M. de Montesquieu ont contribué à cette résurrection du musée de « la cité des eaux ». Les « amis de Versailles » sont certes, nombreux ;

ils sont loin d'être d'accord. Il y a une question de Versailles comme il y a une question d'Orient, ou plutôt il y a en art une bataille de Versailles, comme il y a eu en littérature une bataille d'*Hernani*. Les uns voudraient restaurer la ville du grand roi, d'autres s'indignent d'y voir porter une main sacrilège ; ils entendent l'isoler dans son histoire et dans ses souvenirs et laisser son soleil s'éteindre dans la torpeur morte de ses bassins. Pour augmenter encore l'actualité de la question, voilà que la comtesse Greffuhle, à laquelle nous devons tant d'initiatives heureuses en matière d'art, vient de décider d'y donner des manifestations musicales (1). La salle des fêtes du Palais lui a naturellement été accordée. Quelques améliorations matérielles y ont été apportées. Quand on se rappelle que toutes les tentatives faites par la comtesse Greffuhle ont été de véritables triomphes pour notre art national ou pour l'art étranger, on acquiert la certitude que notre Versailles, déjà si glorieux de souvenirs, ne tardera pas à devenir le Bayreuth français.

Au point de vue administratif, signalons que le Grand et le Petit Trianon viennent d'être rattachés au musée, et que d'importants travaux de reclassements et d'expositions ont été effectués.

Les subventions de l'Etat ne suffiraient naturelle-

1. « Le Bayreuth français ». Articles du *Gil-Blas*.

ment pas à l'acquisition des objets d'arts que font chaque jour les musées ; elles sont réservées pour le traitement du personnel et pour les réparations d'entretien. Quant aux achats de tableaux ou de sculptures, c'est au moyen de la caisse spéciale des musées que l'on peut les effectuer. On sait que la loi de 1896 précisée par le règlement du 31 juillet 1900, a organisé le fonctionnement de cette caisse. Elle produit à peu près 400.000 francs chaque année et est formée du revenu de la vente des diamants de la couronne et du produit des ventes des ateliers de moulage. Tous les rapporteurs du budget des Beaux-Arts devant la Chambre, sont d'avis qu'il y aurait un excellent moyen d'augmenter les revenus de la caisse des musées. Il suffirait pour cela que l'Etat reprit le monopole des photographies et des catalogues qu'il a autrefois concédés à des entreprises particulières. Il n'y aurait là rien qui ressemblerait à de la spoliation, puisque le contrat entre l'Etat et ces maisons est essentiellement résiliable sous condition. En ce qui concerne les photographies, l'Etat perdra les clichés utilisés jusqu'à ce jour ; en ce qui concerne les catalogues, il doit racheter tous les invendus. Ces petits sacrifices seraient aisément compensés. Et si même on laisse de côté le point de vue pécuniaire, un classement plus méthodique et plus régulier pourra être effectué par ce moyen.

Que faut-il penser maintenant de l'organisation

actuelle des musées de province. C'est une erreur généralement répandue qui veut que ceux-ci ne comptent guère de toiles célèbres : Ingres est presque tout entier à Montauban, le musée de Bordeaux a des œuvres du Pérugin, de Rubens et de Véronèse. Celui d'Angers s'enorgueillit des œuvres de Philippe de Champaigne, de Van-Loo, de David d'Angers et de Boucher ; un Murillo et un Ribera embellissent celui de Pau ; enfin, le fameux musée de la Picardie à Amiens et celui de Saint-Quentin sont les plus justement célèbres de nos musées provinciaux.

Mais si, dans la plupart de ceux-ci l'on peut trouver tel ou tel chef-d'œuvre, il semble bien par contre qu'aucune méthode sérieuse n'ait présidé à l'organisation de l'ensemble. C'est un envoi de l'Etat, c'est un don posthume de riche collectionneur qui a procuré à un musée le tableau dont il s'enorgueillit justement. A côté de la toile illustre s'étalent des médiocrités de toutes sortes. Or, pour répondre à ses fins, un musée ne doit pas être un bric-à-brac où l'on trouve pêle-mêle quelques objets précieux parmi les non-valeurs.

Le musée est un prolongement de l'école. Mais, dira-t-on, les deux ou trois cents musées de province ne peuvent pas devenir autant de Louvre ! L'Etat se déciderait-il à tripler ou à quadrupler les trop faibles subventions qu'il leur octroie, qu'un

semblable projet ne pourrait être réalisé. Leur ambition doit être plus limitée. Tout d'abord la décentralisation artistique doit s'accompagner jusqu'à un certain point d'une petite concentration. Il n'y a en effet aucun inconvénient à supprimer certains musées trop infimes et sans intérêts. Puis dans chaque centre, il serait désirable d'organiser un musée régional. Car le régionalisme bien compris consiste à faire renaître l'activité et la vie d'une contrée, non à la diviser arbitrairement en parcelles innombrables. Dans ces musées régionaux on devrait trouver deux choses : une vue d'ensemble de l'œuvre artistique générale ancienne ou contemporaine et une collection exacte, aussi complète que possible des productions esthétiques de la région. En ce qui concerne la sculpture, ces musées de la province demanderaient au Trocadéro le moulage de la plupart des merveilles qu'il renferme ; pour la peinture, des copies consciencieuses ou des gravures, reproduisant les chefs-d'œuvre du Louvre ou du Luxembourg ne seraient-elles pas préférables aux originaux parfois dépourvus d'art qui ornent les murs de nos musées de province. A côté de cette vue d'ensemble, il faudrait aussi, avons-nous dit, une collection exacte des productions régionales. Le musée n'est pas un lieu d'attraction, mais un foyer d'études. L'artiste, l'artisan même doivent y puiser des conseils utiles. Les conservateurs de ces musées doivent alors des-

cendre des hauteurs de la plastique pure pour s'occuper de l'art industriel et de l'art décoratif. A Roubaix, à Saint-Etienne, à Limoges l'on a pensé que les musées étaient destinés à jouer un rôle utilitaire à côté d'un rôle esthétique. Ainsi compris les musées régionaux sont destinés à rendre aux populations des services considérables : ils sont le complément nécessaire à leur éducation esthétique : et ils sont en même temps, par les expositions multiples des productions régionales, une source d'inspiration et un ensemble de préceptes où les artisans locaux puiseront largement.

Ces transformations sont d'ailleurs insuffisantes. Il nous importe assez peu que les musées soient démocratisés, si la démocratie n'a pas la possibilité de les visiter. La société dite des Musées du soir s'essaye à une tentative extrêmement intéressante, on ne peut que louer sans restrictions le sentiment qui l'a inspirée ; mais ses projets vont se heurter à bien des obstacles. Tout d'abord, nous l'avons dit dans la première partie de cette étude, l'éclairage artificiel fausse souvent la vision de la peinture. En second lieu cet éclairage augmente dans des proportions notables la possibilité d'incendie. Peut-être la science résoudra-t-elle ces deux difficultés, une autre demeurerait. Tant que l'ouvrier et l'employé seront astreints à des journées de travail de dix ou douze heures, il serait puéril d'espérer les voir accourir au musée au

sortir de l'usine et de l'atelier. C'est ce même inconvénient que nous rencontrerons quand il sera question de théâtres populaires. L'ouvrier ne fréquente même pas les cours spéciaux et gratuits d'apprentissage qui ont lieu chaque soir dans tous les centres industriels : il aurait grand intérêt à les suivre. Puisque le dur labeur quotidien l'empêche de perfectionner son éducation technique, pouvons-nous croire qu'il ne sera point un obstacle à son éducation esthétique. Qu'il s'agisse de conjurer la crise de l'apprentissage, chaque jour plus redoutable ; ou que l'on s'occupe de donner au peuple des éléments plastiques ou littéraires, la réduction des heures de la journée du travail, tout au moins l'observation stricte de nos lois protectrices, s'impose avec une égale nécessité.

En attendant que les « Musées du soir » aient répondu victorieusement à ces trois objections, d'autres tentatives pourraient être faites. L'on pourrait introduire un peu d'art à l'école, à l'usine et à la caserne.

On pourrait à peu de frais acquérir pour nos lycées, nos collèges et même nos écoles communales quelques moulages instructifs et quelques belles lithographies. On devrait surtout, dans toutes les villes où existent des musées, y conduire fréquemment les enfants et les jeunes gens.

À l'usine, dans les ateliers, les patrons devraient

se préoccuper de faire parfois visiter les musées à leurs ouvriers. Il se trouverait toujours quelque professeur, quelque amateur pour leur en faire comprendre les beautés ; au besoin, l'un des administrateurs du musée visité pourrait leur donner les explications nécessaires. D'ailleurs si les musées étaient aménagés comme nous le désirons, s'ils présentaient un caractère pratique à côté du caractère purement plastique, s'ils comprenaient des sections spéciales d'art décoratif et d'art appliqué à l'industrie, ils offriraient pour le perfectionnement technique des ouvriers des avantages dont les patrons ne seraient pas les derniers à profiter.

Enfin comment faire pénétrer un peu d'art à la caserne ? On se souvient d'une circulaire ministérielle d'il y a quelques années. Elle prescrivait aux sous-officiers de mener leurs hommes dans les musées et de leur en expliquer les merveilles. L'idée était des plus intéressantes ; il est malheureusement certain que rien dans l'instruction actuelle des sergents et des adjudants ne les prépare au rôle de critiques d'art que l'on a voulu leur faire jouer. La question de l'art à la caserne se rattache à un ensemble des plus importants. Est-ce que en temps de paix la caserne ne pourrait pas être comme un prolongement de l'Ecole. On pourrait exiger de nos officiers en plus des capacités techniques des notions de droit, de médecine pratique, de littérature ou d'art.

Et les conférences qu'ils feraient ou les cours qu'ils professeraient seraient suivis avec intérêt et avec fruit par nos soldats.

Si nous avions à conclure et à résumer en quelques mots le sens dans lequel nous voudrions voir effectuer les réformes de l'art plastique, nous souhaiterions que le peuple par sa collaboration donne à cet art une vitalité nouvelle, et que d'autre part l'art plus généralisé et pénétrant les couches sociales les plus modestes, répande avec moins d'avarice de l'harmonie et de la beauté (1).

1. Marius Vachon. *Rapports sur les Musées et les Ecoles d'art industriel et sur la situation des industries artistiques en Allemagne, Autriche-Hongrie, Italie et Russie*. Paris, 1885. — Marius Vachon, *idem.*, Suisse et Prusse Rhénale, Paris, 1886. — Marius Vachon, *idem.*, Belgique et Hollande, Paris, 1888. — Marius Vachon. *Les industries d'art, les écoles et les musées d'art industriel en France*, Nancy, 1897.

Troisième Partie

LA MUSIQUE ET LES THÉÂTRES

CHAPITRE PREMIER

LA CHANSON EN GRÈCE ET A ROME LA CHANSON FRANCAISE

La musique apparait comme beaucoup plus complexe que les arts plastiques. La sculpture, le dessin, la peinture ne sont que la reproduction d'êtres ou de paysages que l'homme a sous les yeux. Parfois un sculpteur fait la statue d'un dieu, et le peintre brosse une allégorie. Mais ce dieu, ou cette allégorie seront calquées sur les manifestations de la vie humaine. Mars, dieu de la guerre, sera représenté recouvert d'une cuirasse, coiffé d'un casque et l'épée à la main, la Sagesse sera incarnée par un vieillard dont la barbe et les cheveux blancs diront une expérience accomplie. Même lorsqu'il s'agira d'une pure création de l'esprit, un faune, un satyre, un Pégase, une chimère, un sphinx, cette création aura consisté ou dans la déformation d'un être animé, ou dans la juxtaposition des différentes parties du corps de plusieurs de ces êtres. Il n'en est pas de même en ce

qui concerne la musique. Sans doute la nature n'est pas toujours dénuée d'harmonie musicale. Les rivières, la mer, les oiseaux, le vent créent des sons qui charment plus ou moins l'oreille. Mais entre ces modulations esthétiques et la musique vocale ou instrumentale avec toute sa complexité et toute sa technique ardue il y a un abîme que nous n'avons pas trouvé entre les spectacles de la nature et les œuvres plastiques. On peut dire de ces dernières qu'elles sont l'art de reproduire et d'interpréter les diverses manifestations de la nature et de la vie. On peut dire au contraire de la musique qu'elle est presque exclusivement une création du génie de l'homme.

De ce que la musique est l'art qui s'éloigne le plus de la nature, il n'en faudrait pas conclure qu'il fut le dernier à faire son apparition. A vrai dire la technique complexe avec laquelle cet art se présente aujourd'hui à nous n'a pas une origine bien lointaine, mais le désir d'émettre des sons harmonieux remonte à l'enfance de l'humanité. Au début la musique ne sera pas cultivée pour elle-même, mais comme simple accompagnement du chant. Et le chant lui-même ne sera point une sorte d'art d'agrément isolé des manifestations de la vie ; il servira au contraire à la célébration de ces actes.

Le peu que nous savons sur la musique et sur la chanson en Grèce ne permet pas d'en douter. Chansons d'amour, chansons à boire, romances, tout

cela fut longtemps ignoré et en tout cas peu estimé des anciens Grecs. Les plus vieilles manifestations musicales que nous leur connaissions sont à n'en pas douter les chansons des laboureurs. Elles ne portaient pas le même nom dans toutes les provinces : λινος ou αιλινος était l'appellation sous laquelle on les désignait le plus souvent, mais le linos n'était guère que le chant argien ; à Tégée on le nommait s'képhros, à Pélus manéros, à Amycla hyakinthos, et en Bithynie hylas. L'air de ces chansons était mélancolique et traînant ; le sujet était toujours le même. Il y était question d'un jeune homme de naissance illustre, fils d'un roi ou d'un dieu, qui succombait après une vie toute de tristesse et de malheur. M. Müller (1), dans une étude à la documentation très sûre, voit dans ce récit une allégorie intéressante. Le jeune homme sur le sort duquel les laboureurs de la Grèce s'apitoyaient ne serait d'après lui que la belle saison, les moissons, et les fleurs ; et l'approche de l'automne, l'arrivée de l'hiver serait la mort cruelle qui anéantirait l'espérance des cultivateurs laborieux. Malgré la poésie et le charme d'une semblable interprétation nous ne croyons pas devoir y souscrire. Le λινος n'est point une romance que les laboureurs entonnaient chez eux, durant les veillées d'hiver, c'est un chant, coupé de refrains qu'ils

1. Müller. *La musique*.

répétaient en travaillant, au printemps surtout, c'est-à-dire au moment où le labeur des champs est le plus pénible. Le caractère pratique des chansons grecques nous inspire une autre explication. Si le λινος était mélancolique et trainant c'est parce qu'il accompagnait ainsi le labeur méthodique, pénible et prolongé des cultivateurs, de même que l'ωδη ελνος des fileuses était doux et serein, que l'ωση επιμυλνος des meuniers était plus énergique, que l'εμβατηριον guerrier était scandé comme une marche, et que l'αμηνια des nourrices endormait l'enfant comme le rythme des berceaux. En dehors de ces chansons propres à chaque métier il y en avait d'autres spéciales à certaines solennités, c'est ainsi que l'on chantait l'υμναιος aux mariages et les θρηνοι pour les funérailles. De nos jours deux pratiques subsistent dont l'une est certainement une survivance de ces habitudes et dont l'autre offre avec elles quelque analogie. Dans la Grèce moderne on continue comme autrefois à faire en des chants spéciaux l'éloge du mort que l'on conduit à sa dernière demeure, et d'autre part les nègres de nos Antilles accompagnent la plupart de leurs travaux, notamment l'abattage des cannes à sucre de refrains qu'ils reprennent en chœur. Nous en aurons fini avec les chansons grecques quand nous aurons cité la légende des hirondelles. Chaque année au printemps, lorsque les hirondelles étaient de

retour, des bandes joyeuses d'enfants couraient par les rues en entonnant un hymne spécial.

Les Grecs eurent toujours en grand honneur la musique et le chant. L'existence d'Orphée est aujourd'hui fort contestée, mais l'histoire garde le nom de Linus, de Pindare, d'Alerée, d'Epiménide, de Stésichore, de Xénocrite, de Cléomène, de Nasside de Locres, de Sapho et des fameux rapsodes Tanyris et Terpandre. Les deux grands philosophes Solon et Platon ne dédaignaient pas de consacrer plusieurs heures par jour à l'étude de la musique. Il y avait à Athènes des écoles de chant dont l'enseignement durait trois ans, et en Acardie la musique était l'une des branches les plus cultivées de l'instruction.

Il n'en fut pas de même à Rome. Il faut voir avec quel mépris les auteurs parlent des gens du peuple en goguette, des galvaudeux en ribaude qui célébraient par le Subure leurs bonnes fortunes ou leurs exploits bacchiques. Il est fort probable qu'à Rome la musique et le chant ne sont pas élevés bien haut. En dehors des roturiers en liesse, il y eut une autre source de chansons populaires. De tous temps et dans tous les pays les marins ont eu des refrains originaux. D'abord la tristesse de leur existence éloignée de tout commerce humain devait les inciter à dissiper la mélancolie qui aurait pu les envahir par des chœurs joyeux et entraînants. Puis dans les lourdes trirèmes, dans les galères, la cadence avec

laquelle les rames frapperont l'eau, la repousseront avec vigueur pour se relever ensuite et pour retomber à nouveau est essentielle. Le refrain que l'on chante facilitera cette cadence et ainsi cette nouvelle source de chansons nous apparaît avec le même caractère d'utilisation pratique que nous avons relevé en Grèce.

Il en est tout autrement de la chanson de l'ancienne France. Les trois plus vieilles chansons qui nous ont été transmises, la *chanson de la Pernelle*, celle du *roi Loijs* et celle de *Renaud* sont tristes, funèbres mêmes avec par instant une pointe de réalisme.

Il est vrai qu'une floraison de genres divers ne va pas tarder à faire son apparition. Elle devient guerrière, avec la chanson de geste ; les exploits de Charlemagne, l'épopée des croisades allaient séduire le talent des troubadours et des trouvères comme naguère les légendes de l'Hellade avaient inspiré les poèmes des rhapsodes. Elle devient légère, sous l'influence de maître Clément Marot ; roturière et effrontée avec le Villonisme. La voici politique sous la Ligue et mordante comme la satire Ménipée, la voilà un siècle plus tard idyllique et pastorale avec Racan. Mais c'est au commencement du *xix^e* siècle avec Béranger et Désaugiers que la chanson française atteint son apogée. Aujourd'hui quand nous relisons certaines de ces chansons qui ont eu leur heure de grande célébrité, non seulement en France, mais encore dans

le monde entier, il nous apparaît que leur valeur n'est peut-être pas proportionnée à leur renommée. C'est qu'elles répondaient à des besoins que nous ne connaissons plus, à des désirs qui se sont calmés, à des regrets qui se sont éteints. Et ce qui en fait le charme, c'est qu'elles gardent encore dans leurs strophes démodées et fanées et les aspirations d'un autre âge et les souvenirs d'une époque déjà lointaine.

Quelle que soit l'opinion que l'on puisse avoir sur la valeur des chansons anciennes, il est un point sur lequel tout le monde se mettra aisément d'accord. C'est que la plupart de celles d'aujourd'hui sont tombées au-dessous du médiocre. Du grand music-hall boulevardier au plus humble café-concert de la province, c'est toujours la même sottise décevante ou la même pornographie basse. Parfois ces deux éléments fusionnent en sottise pornographique. Qu'il s'agisse de scènes superbes illuminées par une triple rampe électrique ou de tréteaux lamentables que des lampes fumeuses éclaboussent avec ennui, ce sont toujours les mêmes faux artistes déclamant de la fausse littérature accompagnée de fausse musique. Et le mal ne se répand pas seulement dans la salle, au milieu du public empoisonné de ces productions insipides et immorales. Acteurs et chanteuses en sont les premières victimes. Devant le succès toujours croissant des cafés-concerts de toutes sortes, des milliers d'hommes et de femmes, quittent l'usine, le magasin sur-

tout ; ils s'intitulent artistes et n'ont point la moindre notion de l'art ; chanteurs sans voix et musiciens sans études, ils sont les premières victimes de leurs illusions. Ils ne tardent pas à se plaindre de leur métier, et à crier que l'on exploite leur talent : c'est leur misère seule dont on abuse. Une campagne de presse toute récente a mis en lumière toutes les turpitudes de cet état de chose qui acculait les hommes à la faim, et les femmes à la prostitution. Cette campagne fut sanctionnée par une circulaire ministérielle, interdisant les quêtes au cours des spectacles, et défendant aux régisseurs et directeurs d'entreprises dites théâtrales de loger les chanteuses dans leur établissement. Ces mesures sont excellentes ; elles sont insuffisantes, mais nous nous écartons de notre sujet : tout cela relève de la police, non de l'art.

Cependant, tandis que la chanson s'étiole et se corrompt dans les cafés-concerts, quelques hommes de talent et de probité s'efforcent de lui rendre son éclat. Il est certains « cabarets » où l'on refuse de sacrifier au mauvais goût général et aux caprices du moment. On peut y entendre encore de la musique et de la littérature, mais combien ces efforts sont mal récompensés et combien de ces chansonniers végètent inconnus ou périssent misérables, tandis que des régisseurs peu scrupuleux s'enrichissent en spéculant sur la sottise ou les passions des foules.

En ce moment, l'Etat n'intervient pas : il ne sub-

ventionne ni les music-hall, ni les « cabarets » des chansonniers. Tant que de vastes théâtres populaires n'auront pas été fondés à Paris et en province, il sera bien difficile d'accorder à ces courageux artistes une protection officielle. Du moins est-il certaines circonstances, en dehors des émargements au budget, dans lesquelles l'Etat peut montrer sa bienveillance et sa sympathie pour ces tentatives : dans cet ordre d'idée nous ne pouvons que nous réjouir de ce que tout récemment, en récompensant le talent d'un des « princes » de la chanson, le gouvernement ait montré qu'il tenait celle-ci pour une des branches les plus fécondes de l'art français.

CHAPITRE II

LE PLAIN-CHANT, LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET L'OPÉRA

La chanson est donc l'une des manifestations esthétiques les plus directement émanées du peuple, et l'on ne saurait trop encourager ceux qui s'efforcent de l'arracher à la médiocrité, à l'ordure où des spéculateurs peu scrupuleux l'ont ravalée. Il en est de même de la musique instrumentale. Non que la musique savante, l'orchestration existent depuis fort longtemps ; nous verrons au contraire que la technique musicale est assez récente (1) mais de

1. Cependant la découverte à Delphes du fameux hymne à Apollon a prouvé que les anciens avaient une certaine idée de la musique notée. Le second hymne à Apollon est écrit tout entier dans le mètre crétique. L'unité de temps est la brève et chaque pied compte pour cinq temps (— v —, — vvv, vvv —) l'accent tonique ne compte pour rien, la quantité seule influe. Théodore Reinach. *Revue pour les études des lettres grecques*. — Quittard. *Grande Encyclopédie*.

tous temps et dans toutes les régions, l'homme a songé à créer des instruments qui rendaient des sons plus ou moins harmonieux.

Il est difficile d'appuyer cette démonstration par des témoignages empruntés à l'antiquité ; cela parce que fort peu de ces instruments de musique alors en usage nous sont restés, et ensuite parce que si nous nous basions seulement sur les descriptions que peuvent en faire les auteurs nous pourrions tomber dans des confusions dangereuses, dont le résultat serait d'affaiblir la thèse que l'on se propose de soutenir. Mais à défaut du témoignage de l'antiquité celui des peuplades sauvages, éloignées de toute civilisation peut être utilement invoqué. M. Zombroski (1) cite une foule d'exemples de ces ébauches de manifestations musicales. Les habitants de la Nouvelle-Guinée fabriquent des tambours avec des peaux de Kangourou ; dans les Nouvelles-Hébrides l'on creuse des troncs d'arbres et on les frappe à coups de maillets ; à Madagascar deux personnes portent un gros bambou que d'autres tapent ; les Polynésiens ont une flûte à trois trous dans laquelle ils soufflent avec une narine, et une corne extrêmement sonore appelée bouron, les Niams-Niams possèdent la kora, petite harpe à seize cordes, tandis que les Zoulous se servent d'une harpe uni-corde, la goubou. Enfin les

1. Zombroski. *La musique*.

Annamites placent au sommet de leurs grands cerfs-volants des lamelles de bois que le vent fait vibrer étrangement.

Est-il même besoin de quitter les pays civilisés pour prouver combien la musique instrumentale a toujours séduit l'âme populaire. Le fifre, la petite flûte de berger, la cornemuse, la vielle ont été créés par nos paysans inconscients épris d'harmonie. Toutes les fêtes publiques et privées s'accompagnent de musique : il n'est plus une localité qui ne possède sa fanfare.

Le plain-chant a des origines presque aussi anciennes et presque aussi populaires que la chanson et que la musique instrumentale. Son nom (*cantus planus*) lui vient de son uniformité grave qui convie au recueillement. Nous avons encore des psaumes que l'on chantait dès le III^e siècle, mais c'est surtout saint Ambroise (340-397) qui organisa le plain-chant. Un siècle plus tard, Grégoire y introduisit à son tour certaines réformes. Mode grégorien (1), mode ambrosien furent également usités en France et en Italie, tandis que l'Allemagne employait le gallican et l'Espagne le mozambique. La caractéristique du plain-chant est qu'il ne connaissait d'autre rythme que le rythme du discours et que la durée des notes correspondait à la

1. Dom Pothier. *Mélodies grégoriennes*, 1880.

valeur prosodique (1). Charlemagne encouragea le plain-chant en créant les écoles de Metz et de Soissons.

Mais le plain-chant n'allait pas tarder à s'altérer au contact des œuvres profanes. Au XIII^e siècle, la musique mesurée vient se mélanger à la musique plane. C'est dans ces conditions que Grégoire III entreprit de réorganiser le plain-chant ou plutôt de lui rendre sa pureté primitive et fit procéder à la revision générale du *Graduel* et de l'*Antiphonaire* (2).

Quant à l'opéra issu de la musique instrumentale et du chant, son origine est beaucoup moins lointaine. On est à peu près d'accord pour lui donner comme berceau l'Italie de la Pré-Renaissance. Mais l'influence italienne n'allait pas tarder à se faire sentir. La légende veut que ce soit Nyert qui, après avoir accompagné à Rome le maréchal de Créquy initia notre pays à la culture musicale d'au delà des Alpes. Le *Fondagara* de Grandessi del Fontego, paru

1. Quittard. *Le plain-chant*.

2. Félix Clément. *Histoire générale de la musique religieuse*, 1861.

Lebœuf. *Traité historique et pratique du plain-chant ecclésiastique*, 1741.

Mone. *Lateinische Hymen*, 1853.

Abbé Pégnet. *Eléments de chant grégorien d'après la méthode des Bénédictins de Solesme*, 1899.

en 1555, et *il Melopeo* de Cérone, qui fut publié en 1613, eurent leur répercussion en France. Un peu plus tard Ginlo Cassini fait paraître ses *Lois sur l'art du chant*. Nos maîtrises deviennent dès lors de véritables conservatoires, et nous assistons à la création de l'Ecole des pages de la Chapelle.

Notre imitation ne devait point « être un esclavage », et dès le commencement du xvii^e siècle la lutte s'engage entre les écoles française et italienne. S'il n'est point par trop téméraire de vouloir résumer en quelques mots une si vaste querelle, voici sur quoi portait le différend. En France, le chanteur et l'exécutant ne sont que des interprètes : ils peuvent tenir plus ou moins brillamment le rôle que le compositeur leur a assigné, mais ils ne peuvent s'en écarter. En Italie une latitude beaucoup plus vaste leur est laissée, ce ne sont plus des interprètes mais de véritables virtuoses. Le compositeur esquisse un thème large sur lequel ils brodent librement et qu'ils émaillent de fioritures personnelles et de motifs originaux. De ces deux conceptions la nôtre finira par demeurer, s'il faut en croire l'anecdote dans laquelle un illustre musicien de Florence déclarait un jour à un chanteur auquel il avait confié une sonate : « C'est parfait, mais maintenant que vous avez chanté votre œuvre, voulez-vous bien chanter la mienne. »

CHAPITRE III

L'ENSEIGNEMENT DU CHANT DANS LES ÉCOLES PRIMAIRES ET DANS LES ÉCOLES NORMALES

C'est seulement avec la loi de 1833 que commence une réglementation générale de l'enseignement du chant dans nos écoles. Les classes dirigeantes n'avaient point compris jusque-là l'importance de la musique : elles la considéraient seulement comme une distraction mondaine et ne songeaient nullement à la répandre dans le peuple. Le plain-chant seul était enseigné aux élèves : c'était en effet l'époque où presque tous les instituteurs étaient en même temps les chantres et souvent les organistes des églises. Ils avaient pour mission de préparer aussi de futurs chantres et de futurs organistes. M. Cornet (1), inspecteur d'Académie de la Marne qui s'est

1. Cornet. *L'enseignement du chant*.

Armand Chevet. Rapport sur l'enseignement du chant.

livré à une minutieuse enquête sur l'enseignement du chant a trouvé un grand nombre de documents dans lesquels les pouvoirs publics enjoignaient aux instituteurs d'enseigner le plain-chant à leurs élèves. Nous en extrayons les deux stipulations suivantes :

La Chassagne (Jura). — Le sieur E... devra étudier et enseigner aux enfants... et même l'arithmétique et le plain-chant (30 octobre 1763).

Fleury-la-Rivière (Marne). — Le conseil municipal impose à l'instituteur l'obligation d'instruire les élèves de la première classe au plain-chant pour les offices et cérémonies du culte catholique.

D'ailleurs cet enseignement lui-même n'était pas toujours gratuit :

La Loye (Jura). — Le recteur d'Eschole pourra prendre six gros par mois de ceux auxquels il enseignera le plain-chant.

En 1816, le recteur de l'Académie de Strasbourg, M. de Montbrison, nous dit que le candidat au poste d'instituteur primaire ou d'aide instituteur devra déclarer « s'il est en état de faire à l'Eglise les fonctions de chantre ».

M. Cornet estime et avec raison que si, avant la loi de 1833, l'enseignement musical était si négligé dans les écoles primaires, c'est parce qu'il n'était guère organisé dans les écoles normales elles-mêmes.

C'est la loi de 1833 qui est le point de départ de toute la réglementation de l'enseignement musical dans les écoles primaires supérieures ; puis c'est une ordonnance du 23 juin 1836 qui le rend obligatoire dans les écoles des filles, un projet de loi du 31 mars 1847 allait étendre cet enseignement à toutes les écoles élémentaires quand éclata la Révolution.

Nous trouvons les traces de ce caractère obligatoire de l'enseignement musical dans le programme officiel pour le brevet de capacité arrêté par le ministre de l'Instruction publique le 29 mars 1836. Il y est dit que les aspirants à ce brevet seront examinés « sur le rythme ou la mesure musicale et ses divisions, sur l'intonation, sur la tonalité ou la constitution des tons et des modes de musique, sur l'écriture musicale et sur le plain-chant... ; ils seront également tenus de chanter à livre ouvert un ou plusieurs morceaux de musique et de plain-chant ». Il est vrai que le 15 mai 1838 une décision du conseil supérieur permit aux candidats qui manquaient complètement de voix de remplacer l'examen pratique par un autre examen portant sur la musique instrumentale, mais ces notions théoriques demeuraient obligatoires.

M. Cornet a dit après M. Dupaigne que la loi de 1850 marquait un mouvement de recul. Elle divisait en effet l'enseignement en matières obligatoires et en matières facultatives, et le chant était relégué

parmi ces dernières. Cependant une réaction n'allait pas tarder à se produire. Un arrêté du 8 février 1867 organise un comité de patronage « pour développer l'enseignement du chant dans les écoles de l'Empire et encourager les orphéons dirigés par les instituteurs ». Mais le chant n'est pas exigé pour le brevet élémentaire, il n'existe que pour le « brevet facultatif » et « le brevet complet. »

Il était nécessaire qu'une décision législative vint mettre fin à tant d'incertitude. La loi du 28 mars 1882 rend enfin obligatoire l'enseignement de la musique. L'arrêté du 19 juillet 1882 fixe pour les leçons de chant une ou deux heures par semaines, sans préjudice des exercices qui auront lieu tous les jours, avant ou après la classe.

Le 23 juillet 1883 un nouvel arrêté ministériel précise encore la manière dont le chant doit être enseigné. Cet arrêté est divisé en deux parties : l'une s'appliquant aux écoles enfantines, l'autre aux écoles primaires.

Enfin le décret du 18 janvier 1887 n'apporte aucun élément nouveau à la question et se borne à reproduire les décisions antérieures. Ce décret prévoit que des professeurs spéciaux pourront être chargés de cet enseignement. Il décide que le chant sera exigé pour le certificat d'études primaires supérieures, mais non pour le certificat d'aptitude aux bourses.

Malheureusement toutes ces dispositions n'avaient pas été complétées par une réglementation bien précise de l'enseignement du chant dans les écoles normales supérieures. L'arrêté du 30 décembre 1882 ne disait pas expressément quelles seront les notions musicales exigées auprès des candidats et des candidates des Ecoles de Saint-Cloud et de Fontenay-aux-Roses. Dans cette dernière école même l'examen musical était facultatif.

Les décrets du 28 juillet 1886 et du 18 janvier 1887, en établissant un certificat d'aptitude à l'enseignement du chant dans les écoles normales d'institutrices et d'instituteurs ont remédié à cette lacune.

CHAPITRE IV

LE CONSERVATOIRE, SES SUCCURSALES LES ÉCOLES NATIONALES DE MUSIQUE

Si, des modestes écoles primaires ou normales, on passe aux conservatoires nationaux de Paris et de province, on constate que l'enseignement du chant subit une crise qu'il est grand temps de conjurer. Peut-être la révolution wagnérienne qui est venue ébranler les vieux dogmes Meyerberiens avec lesquels nos maîtres avaient créé un immuable catholicisme en est-elle la cause.

En tous cas les nombreuses imperfections de nos conservatoires de musique et notre Conservatoire national du faubourg Poissonnière n'ont pas peu contribué à l'aggraver. On sait avec quel dédain les différents rapporteurs parlementaires ont parlé de « cette boîte à musique » qui coûtait à l'Etat 200.000 francs par an. Parlant de sa situation matérielle, M. Georges Berger ne craignait pas de parler en 1900 de « l'humiliation patriotique de montrer aux étrangers de sem-

blables ruines. » Notre Conservatoire national fut fondé en 1784, sous le nom de l'Ecole royale de Chant. La Convention changea ce nom contre celui d'Institut national de Musique et décida sa réorganisation le 16 thermidor an III. Le Conservatoire devait comprendre une douzaine de classes et une centaine d'élèves ; aujourd'hui il compte 80 classes et 720 élèves. Ces dernières années une foule de mesures sont venues tenter une transformation des conditions de l'enseignement : les principales furent les décrets du 8 octobre et du 3 novembre 1905, l'instruction du 5 novembre 1905, le décret du 3 février 1906 et les arrêtés des 30 mars, 3 avril, 9 juillet 1906. Mais la première réforme à effectuer doit consister dans le transfert du Conservatoire dans les locaux aujourd'hui réservés à la caserne de la Nouvelle-France. La conversation engagée entre les deux ministres compétents devient par trop longue ; le principe de cette translation a été plusieurs fois adopté par le Parlement. Le Conservatoire est obscur, malsain, dix fois trop exigü. La clameur des instruments de musique interrompt les leçons de solfège, tandis que les jeunes acteurs hurlent les vers de Corneille afin de couvrir le tintamare qui fait trembler les vitres du vieil immeuble.

Toute la bonne volonté du sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, et de l'intelligent directeur échoueront, si l'on ne se décide pas à opérer la première trans-

formation, la transformation matérielle dont les heureux résultats ne tarderont pas à être ressentis.

Il est aussi quelques points de détail qui ont en ces matières une importance considérable et sur lesquels on ne saurait trop attirer l'attention du législateur.

Nous avons signalé à propos du dessin combien l'enseignement de cet art était isolé de l'éducation générale des jeunes gens : ces mêmes observations pourraient s'appliquer au chant. Les élèves du Conservatoire aspirent à devenir des virtuoses en leur art, mais leur manque presque absolu de culture générale, même de culture esthétique les gêne sans cesse à la sortie de l'Ecole. Le dernier rapport parlementaire propose une solution pour y remédier : on exigerait à l'entrée du Conservatoire que les jeunes gens fussent munis de quelque diplôme, le brevet simple ou le certificat d'études primaires par exemple. Ne vaudrait-il pas mieux instruire les ignorants que leur fermer brutalement la porte ? Il nous semblerait préférable de prier quelques hommes de lettres de faire au Conservatoire des cours d'histoire de l'art et de la littérature que l'on rendrait obligatoires pour tous les jeunes gens.

Une autre réforme qui s'impose consisterait à abaisser l'âge d'entrée des élèves. Les chanteurs ne sont pas admis au Conservatoire avant d'avoir atteint dix-huit ans. Le service militaire vient les

rappeler au moment où leurs études sont le plus fructueuses : ils les interrompent durant deux années, et quand ils veulent les reprendre, leur larynx n'a plus l'élasticité nécessaire. Rien ne justifie cette limite d'âge qui est d'ailleurs une innovation : la plupart des chanteurs qui ont obtenu une certaine renommée avaient commencé à étudier leur art à seize ou à dix-sept ans.

Notons enfin la lacune qui consiste à faire toujours répéter les acteurs et chanteurs en costumes de ville. Ils devraient s'habituer au contraire à revêtir tous les travestissements qu'ils seront plus tard appelés à porter. S'ils n'y prennent garde, ils risquent fort, l'émotion des débuts aidant, de paraître gênés dans un maillot, de marcher sur leur traîne ou de se draper sans grâce dans les plis des peplum romains.

Telles sont les quelques petites réformes qui pourraient immédiatement être appliquées au Conservatoire, mais on ne saurait trop répéter que tant que l'Etat ne sera pas décidé à abandonner les locaux du faubourg Poissonnière, aucune amélioration dans l'enseignement ne pourra être entreprise utilement.

Voici maintenant la liste des succursales du Conservatoire et des écoles nationales de musique avec les subventions qui leur furent accordées et le nombre des élèves qui s'y firent inscrire dans l'année 1907 :

1. Couyba, Rapport sur le Budget des Beaux-Arts.

Succursales du Conservatoire National

Dijon	6.000 fr.	123 garçons	136 filles
Lille	10.000	191	130
Lyon	10.000	333	123
Montpellier	4.000	112	98
Nancy	6.000	187	201
Nantes	7.600	282	159
Nîmes	3.200	131	81
Perpignan	5.000	167	125
Rennes	7.000	142	92
Roubaix	5.000	362	340
Toulouse	15.000	199	112

Ecoles Nationales de Musique

Abbeville	350	102	73
Aix	3.000	199	194
Amiens	3.000	240	209
Angoulême	3.000	71	129
Armentières	350	130	75
Bayonne	2.500	900	94
Boulogne-sur-Mer ..	3.500	153	170
Cambrai	800	non inspectée	
Cette	3.000	146	145
Chambéry	2.000	93	87

Digne	2.000	73	28
Douai	4.500	154	164
Le Mans	4.000	184	129
Moulins	3.000	60	38
Saint-Omer	2.500	151	233
Toulon	1.200	134	133
Tours	3.000	140	140
Valenciennes	5.000	154	201

On peut remarquer que plusieurs grandes villes telles que Bordeaux, Rouen, Brest, Grenoble, Le Havre sont dépourvues de tout établissement d'études musicales. Il y a là une lacune des plus graves qu'il est grand temps de combler.

Nous devons dire aussi un mot de l'école de musique classique. Elle fut fondée en 1853 par Niedermeyer dans un but essentiellement religieux : elle devait former des organistes. Elle ne tarda pas à dépasser le but modeste que son fondateur lui avait assigné. Aujourd'hui son enseignement est excellent et la plupart des grands concerts de Paris et de province sont dirigés par leurs anciens élèves. Voici les différences qui existent entre cette école et le Conservatoire. Le Conservatoire est un externat, l'Ecole de musique classique un internat. On n'est admis au Conservatoire qu'après un concours : les portes de l'Ecole sont au contraire largement ouvertes à nos futurs musiciens. Enfin une subvention de 18.000 fr.

soit 36 bourses de 500 francs, est allouée par l'Etat aux élèves les plus méritants. L'Ecole de musique classique jouit d'un renom mérité et rares sont les élèves qui n'ont pu à la sortie trouver un emploi lucratif et honorable.

L'Etat subventionne enfin un certain nombre de concerts, parmi lesquels il faut citer : le concert Colonne, le concert Lamoureux, la Société nationale de musique et le concert le Rey.

CHAPITRE V

LA QUESTION DES THÉÂTRES POPULAIRES LES PREMIÈRES TENTATIVES. L'ŒUVRE LES TRENTE ANS DE THÉÂTRE LE THÉÂTRE POPULAIRE DE DEMAIN

L'importance de l'enseignement du chant, de la musique, de la déclamation sera proportionnée à celle qu'il faut attacher à la question des théâtres. Or est-il douteux que les spectacles puissent exercer sur une nation une influence considérable. Nul, même parmi les admirateurs de Jean-Jacques, ne peut nier les exagérations que renferme sa fameuse lettre à d'Alembert : l'auteur des *Confessions* y fait preuve d'une intransigeance qui étonne (1). De grandes foules rassemblées pour voir sur une scène aux décors exacts revivre une époque de leur histoire vibreront des mêmes souvenirs et des mêmes sentiments patriotiques : l'auteur les soulèvera d'une

1. Bibliographie. Adrien Bernheim. *Trente ans de théâtre*, 1903. Charpentier.

noble indignation par le spectacle de l'injustice et de l'oppression : il exaltera le culte de la liberté. Toutes les questions qui ont préoccupé nos pères et sur lesquelles nos fils discuteront encore pourront être agitées avec fruit (1). L'Etat, la société, la religion, la famille trouveront des adversaires véhéments et des défenseurs opiniâtres. Rien de ce qui est humain

1. E. Berny. Le théâtre populaire de Belleville. *Revue d'art dramatique*, juin 1903.

Lucien Besnard. Deux essais en France de théâtre populaire. *Revue d'art dramatique*, sept. 1897.

Lucien Besnard. Lettre au ministre de l'Instruction publique sur le théâtre populaire. *Revue d'art dramatique*, nov. 1899.

Georges Bourdon. Le théâtre du peuple. Enquête de la *Revue Bleue*, 1901.

Maurice Pottecher. Renaissance et destinées du théâtre populaire. *Revue d'art dramatique*, oct. 1898.

Maurice Pottecher. *Le théâtre populaire*, 1899. Ollendorf.

Maurice Pottecher. Théâtre classique et théâtre populaire. *Revue d'art dramatique*, février 1903.

Maurice Pottecher. Le théâtre du peuple. *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juillet 1901.

Romain Rolland. Le théâtre du peuple et le drame du peuple. *Revue d'art dramatique*, décembre 1900.

Romain Rolland. Le théâtre du peuple. *Cahiers de la Quinzaine*, 1903.

Julien Tiersot. Les fêtes de la Révolution française. *Le Ménestrel*, 1893-1894.

Gustave Téry. *L'Education du peuple*.

Jean Vignaud. Dimanches populaires de poésie. *Revue d'art dramatique*, mars 1899.

ne peut être étranger au théâtre. C'est surtout dans les masses profondes du peuple que toutes ces discussions seront suivies avec le plus d'intérêt. C'est dans les hauteurs des amphithéâtres que règne toujours le silence le plus absolu, encore que de loin en loin un mot d'encouragement ou d'indignation en parte à l'adresse des héros de la pièce, et ces rares interruptions mieux encore que le silence prouvent l'intérêt avec lequel les spectateurs des places modestes suivent les diverses péripéties des œuvres qu'ils vont écouter.

Et cependant, le théâtre est-il vraiment fréquenté par le peuple ? Malheureusement non. C'est déplorable à deux points de vue : d'abord parce qu'il néglige ainsi une occasion de s'instruire et de s'améliorer, ensuite parce qu'il est aussi conduit à chercher des distractions d'ordre inférieur.

Où va le peuple ?

Autrefois, le peuple des villes adorait les cirques. Dans les campagnes, ceux-ci faisaient aussi des tournées triomphales et fructueuses. C'était là un délassement qui, s'il n'était guère intellectuel, n'était pas non plus pernicieux, et s'il est vrai que notre engouement pour les sports confine aujourd'hui un peu au ridicule, il est bon que l'adresse et la grâce soient également en honneur. On pouvait même trouver dans ces spectacles comme un germe de philosophie. Ces bons clowns, qui passent leur vie à faire

rire les spectateurs, doivent parfois rire en eux-mêmes des spectateurs, et le monde entier, avec ses préjugés, ses convenances et ses hypocrisies, doit leur apparaître comme un grand cirque plus ridicule peut-être parce que plus prétentieux. Quoi qu'il en soit, les cirques disparaissent. En province, leurs tournées s'espacent et les « augustes » poursuivis qui ont accoutumé de se réfugier jusque sur les bancs, s'attristent de trouver trop de places parmi les spectateurs trop clairsemés. A Paris, deux d'entre eux ont successivement vendu leur matériel.

Il n'y aurait qu'à se réjouir de la disparition des cirques si les spectateurs qui les avaient désertés avaient afflué à nos théâtres ; malheureusement, il n'en a pas été ainsi : les stupides cafés-concerts que nous avons dénoncés ont accaparé la clientèle. Si l'on consulte la statistique des personnes qui ont franchi les portes des quinze ou vingt salles de Paris où l'on entend encore de la musique et de la littérature et si on en rapproche le total de celui des spectateurs qui se sont rués dans des centaines de music-halls de tout ordre, on est frappé de la disproportion qui existe entre ces chiffres.

D'autres spectacles encore attirent le peuple : nous voulons parler de ceux dont le danger ou la brutalité forment le principal attrait. Les attractions sensationnelles qui firent fureur dans ces dernières années

font appel aux sentiments mauvais et aux instincts bas des foules.

Que faut il enfin penser des matches de boxe introduits en France au cours de cet hiver et dans lesquels des hommes s'entre-tuent et s'assomment à la grande joie du public. S'il est vrai que la décadence d'un peuple se manifeste et s'affirme dans ses spectacles, il est temps et il n'est que temps de prendre des mesures pour empêcher la déchéance de notre pays.

Le peuple va donc un peu partout, excepté au théâtre. Mais le théâtre a-t-il rien fait pour conquérir le peuple ?

En France, le théâtre qui fut religieux avec les mystères, grivois ou bouffon avec les farces et les sottises, grave et sévère avec les grands classiques, fanfaron et mélodramatique avec le romantisme semble aujourd'hui avoir des tendances sociales. Mais quel dédale ne lui a-t-il pas fallu traverser avant d'y aboutir. La première scène de France qui est peut-être la première scène du monde s'ouvre largement à de déplorables vaudevilles et s'effraie des hardiesses des sociologues les plus éminents. D'autre part, le mélodrame a gardé ses positions et les théâtres où l'on tue, où l'on meurt et où l'on se bat sont ceux dont les recettes ne diminuent jamais. Puis ne nous y trompons pas : toutes les questions traitées même dans ce que l'on est convenu d'appe-

ler le théâtre social n'intéresse pas directement le peuple. Alexandre Dumas fils est le type des dramaturges de cette école : le sort réservé à l'enfant naturel, le mariage, le divorce, le pardon à accorder à la femme adultère sont des préoccupations essentiellement bourgeoises. La famille ouvrière se constitue encore — encore ou déjà — naturellement, en marge des prescriptions du code et des usages religieux : le bâtard n'y est point honni : des drames de la jalousie s'y déroulent aussi, mais ils sont inspirés par des instincts qui bouillonnent dans l'homme, non par une conception criminelle de la morale, conception que notre législation par l'article rouge, et que notre jurisprudence par les verdicts des cours d'assises semble avoir sanctionnée.

Voilà donc l'une des premières causes de la non-fréquentation des théâtres par le peuple. Celui-ci y va peu parce que, ce que l'on y joue ne l'intéresse pas. Il est bien d'autres raisons : nous avons signalé combien la longueur de la journée du travail avait compromis les résultats de l'initiative excellente des « musées du soir », les ouvriers n'ayant d'autres soucis que de prendre un peu de repos, après un labeur excessif. Cette même raison, nous la retrouverons ici, aggravée encore par cette circonstance que les représentations commençant tard, et coupées de longs entr'actes ne finissent qu'à une heure avancée de la nuit. Les théâtres populaires devront terminer

leur spectacle à 11 heures du soir s'ils veulent répondre au besoin pour lesquels ils auront été créés. Des hommes qui doivent se lever à 5 ou 6 heures ne peuvent pas se coucher entre 1 et 2 heures du matin.

L'élévation du prix des places est encore l'une des causes pour lesquelles le peuple fréquente peu les théâtres. Nous savons bien que l'amortissement du capital engagé pour la création d'un théâtre, la publicité, le paiement des acteurs, l'achat des décors et des costumes, l'éclairage, les primes d'assurances de toute sorte, les indemnités aux figurants, régisseurs, machinistes forment un total si élevé qu'il serait difficile aux directeurs, étant surtout donnée l'exiguïté de la plupart des salles de spectacles d'abaisser beaucoup le prix des places. Ceux qui l'ont essayé s'en sont le plus souvent bien mal trouvés. Pour que le coût des billets fût modique, il faudrait ou bien que l'Etat se décidât à donner des subventions plus considérables, ou bien que des théâtres plus vastes fussent construits ; le grand nombre des spectateurs permettrait une baisse dans les prix. Peut-être aussi la suppression des billets de faveur, dont il est fort question au moment où nous écrivons ces pages, aura-t-elle un résultat semblable ; ce qui est certain c'est qu'il est vraiment scandaleux de voir dans un pays qui se pique comme le nôtre d'être essentiellement démocratique, de riches bour-

geois et des hommes du monde s'installer gratuitement aux fauteuils d'orchestre ou dans les loges tandis que les modestes artisans doivent payer leur place.

Il est vrai qu'en certains théâtres — à l'Odéon notamment où l'amphithéâtre est à 0 fr. 50 — les places les plus modestes ne sont pas fort chères. Mais peut-on songer sans effroi au sort de ces malheureux tassés et parqués à 20 mètres au-dessus du sol, plus haut que les lustres, presque incrustés dans le plafond et qui jettent par instants des regards chargés de vertige sur les vagues humaines qui se déroulent à leurs pieds. Si même une vue particulièrement perçante leur permettait de suivre parfaitement toutes les péripéties du drame auquel ils assistent, leur sort n'en serait pas pour cela plus enviable. Il n'est point de circonstances où le travailleur ne sente plus qu'au théâtre le poids des inégalités sociales. De l'orchestre où s'étale l'habit jusqu'au « paradis » où se cache la veste une dégradation savante des situations de fortune s'établit parallèlement avec la hauteur des étages. C'est presque la société que rêvait Fénelon, lorsque dans sa cité idéale il désirait voir les citoyens s'habiller de différentes couleurs suivant leur rang social afin d'éviter à la noblesse le contact humiliant de la roture. Il n'est pas jusqu'au foyer qui ne soit rigoureusement interdit aux spectateurs des places modestes. L'orga-

nisation matérielle aura dans les entreprises de théâtres populaires une importance considérable. On est à peu près d'accord pour reconnaître que l'hémicycle serait la forme qui conviendrait le mieux à ces théâtres : elle supprimerait les graves inconvénients que nous venons de signaler.

Voici maintenant le tableau des subventions que l'Etat et les communes accordent aux théâtres.

Subventions de l'Etat

Opéra.....	800.000 fr.
Français.....	240.000
Opéra-Comique.....	300.000
Odéon.....	100.000

Subventions des communes

Aisne. — Laon.....	3.800
» Chauny.....	600
» Saint-Quentin.....	20.000
» Soissons.....	1.200
Alger. — Alger.....	50.000
» Blida.....	6.000
Allier. — Moulins.....	380
Alpes Maritimes. — Nice (Opéra)	195.000
» Grasse.....	1.000
» Carmes (Cas.)	20.000
Aube. — Troyes.....	10.000
Bouche-du-Rhône. — Marseille..	245.000
» Aix.....	20.000

Calvados. — Caen	15.000fr.
» Bayeux.....	900
» Lisieux.....	2.000
Cantal. — Aurillac.....	2.550
Charente. — Angoulême.....	12.000
Charente-Infér. — La Rochelle..	18.000
» Rochefort....	14.000
Côte-d'Or. — Dijon.....	45.000
Côtes-du-Nord. — Saint-Brieuc..	900
Doubs. — Besançon.....	44.500
Drôme. — Valence.....	8.000
» Romans.....	400
Eure-et-Loire. — Chartres.....	5.350
» Nogent-le-Ro-	
trou.....	330
Finistère. — Brest.....	42.000
» Morlaix.....	2.400
Gard. — Nîmes.....	21.700
» Alais.....	1.500
Garonne. — Toulouse.....	131.900
Gers. — Auch.....	2.500
Gironde. — Bordeaux, Grand-	
Théâtre	178.200
» Bordeaux, Théâtre des	
Arts.....	20.000
Hérault. — Montpellier.....	69.000
Ile-et-Vilaine. — Fougères.....	650
» Saint-Malo.....	300
» Rennes.....	54.660
Indre-et-Loire. — Tours.....	18.500
» Amboise.....	600
Isère. — Grenoble.....	30.000
Landes. — Dax.....	750
» Mont-de-Marsan.....	1.368
Loire-Inférieure. — Nantes.....	80.000

Loiret. — Orléans.....	28.000 fr.
Lot-et-Garonne. — Agen.....	10.000
Lozère. — Mende.....	100
Maine-et-Loire. — Angers.....	82.000
» Saumur.....	3.600
» Cholet.....	1.500
Manche. — Cherbourg.....	16.000
Marne. — Châlons-sur-Marne....	7.400
» Epernay.....	5.000
» Reims.....	43.000
» Vitry-le-François.....	1.500
Mayenne. — Laval.....	12.000
» Mayenne.....	280
» Château-Gontier...	700
Meuse. — Verdun.....	12.000
Meurthe-et-Moselle. — Nancy...	50.000
» Lunéville.....	4.500
» Toul.....	5.000
Morbihan. — Lorient.....	20.000
Nord. — Cambrai.....	7.600
» Tourcoing.....	12.000
» Valenciennes.....	22.500
» Roubaix.....	17.500
» Douai.....	25.000
» Lille.....	130.000
Oise. — Beauvais.....	1.100
» Compiègne.....	1.000
Orne. — Flers.....	2.000
Oran. — Oran.....	18.153
» Sidi-Bel-Abbès.....	10.000
» Tlemcem.....	1.500
» Mascara.....	7.500
» Mostaganem.....	4.000
» Saïda.....	1.000
Pas-de-Calais. — Arras.....	7.200

»	Boulogne	15.000 fr.
»	Calais...	30.000
»	St-Omer.	4.000
Puy-de-Dôme. — Clermont-		
	Ferrand.	31.000
Pyrénées (B.). — Bayonne.		25.000
Rhin (H.). — Belfort.....		2.000
Saône-et-Loire. — Châlons.		4.375
»	Mâcon..	500
Sarthe. — Le Mans.....		25.000
»	Saint-Calais. ...	150
Savoie. — Chambéry.....		4.200
Seine-Inférieure. — Rouen.		120.000
»	Le Hâ-	
	vre..	17.500
»	Elbeuf.	1.700
»	Dieppe.	1.600
Seine-et-Marne. — Meaux.		500
»	Melun.	500
»	Provins	500
Somme. — Amiens.....		40.800
»	Abbeville....	3.000
Tarn-et-Garonne. — Mon-		
	tauban.	14.000
»	Castel-	
	Sarrazin.	300
Var. — Toulon.....		100.000
Vienne. — Poitiers.....		12.000
Vosges. — Epinal.....		10.000

Des efforts sérieux, éminemment dignes de soulever l'intérêt et de susciter l'attention, ont été tentés durant ces dernières années pour démocratiser les théâtres.

Le théâtre de l'Œuvre, sous la direction de l'intelligent et actif M. Lugné-Poë fut créé dans un double but. Il devait être d'abord un théâtre indépendant, qui romprait résolument en visière avec les traditions jusque-là admises, qui admettrait, bien plus qu'il ne rechercherait les auteurs jeunes, libres, audacieux et ferait aussi connaître les auteurs étrangers. Le théâtre de l'Œuvre devait, en outre, mettre ses places à un prix abordable aux bourses les plus modestes. Il n'est point téméraire d'affirmer que ce double but que l'Œuvre s'était assigné : rapprocher le théâtre des auteurs d'une part, et, d'autre part, permettre au peuple de venir en foule à ses spectacles, a été largement atteint. Il faut dire que cette initiative a eu la bonne fortune d'être appuyée par deux talents aussi remarquables par leur probité que par leur éclat, celui du directeur M. Lugné-Poë et celui de la grande artiste qu'est M^{me} Suzanne Desprez. L'illustre tragédienne de l'Italie, Elconora Duse ne dédaigna pas non plus de venir y créer l'un des principaux rôles des *Bas-fonds* de Maxime Gorki. Cependant les débuts de l'Œuvre furent pénibles. Des directeurs de théâtres qui désiraient obtenir un monopole de droit et des auteurs dramatiques qui avaient obtenu un monopole de fait menaient la cabale. L'audace même de l'entreprise déroutait le grand public : la fortune favorise rarement les audacieux. On n'a pas oublié la bataille d'*Ubu-Roi*

Alfred Jarry mourut dans le dénuement presque inconnu voilà déjà quelques années : le bon souverain fantoche lui a survécu ; *Ubu-Roi* vient de connaître à nouveau les honneurs de la scène. En peu de temps l'Œuvre a fait connaître des talents jusque-là ignorés, et en a consacré d'autres que l'on contestait : *Jarry*, *Sutro*, *Rictus*, *Rod*, *Debry* furent successivement jouées. Maxime Gorky doit peut-être à l'Œuvre la grande popularité d'ailleurs méritée dont il jouit en France. Enfin c'est à l'Œuvre que furent représentées la plupart des pièces d'Ibsen, dont *La Maison de Poupée* fut un véritable triomphe. De Paris l'Œuvre a rayonné en province et dans le monde entier. La plupart des grandes villes de France, presque toutes les capitales de l'Europe ont reçu ses visites ; et l'Œuvre ne se bornait point comme le font malheureusement la plupart des troupes théâtrales, à envoyer quelques « étoiles », quitte à faire tenir les rôles les moins importants par des acteurs de troisième ordre ; la troupe se déplaçait en entier, avec ses costumes, le plus souvent avec ses décors et les succès aussi éclatants que mérités qu'elle obtint partout furent surtout dus à sa parfaite homogénéité.

A propos de ces tournées artistiques de l'Œuvre une réflexion s'impose. L'an dernier plusieurs municipalités ont accordé des subventions à cette troupe. C'est là une initiative excellente. Souvent l'on

annonce à grand renfort de publicité que des acteurs célèbres vont aller dans une ville de la province donner une représentation. On s'arrache les billets ; et c'est une déception. Les provinciaux déclarent que la réputation des interprètes a été surfaite ; ceux qui avaient eu occasion de les applaudir sur nos scènes parisiennes affirment que leur talent décline. La vraie raison, c'est que ces acteurs vont jouer entre deux trains ; ils ne connaissent pas la scène sur laquelle ils doivent évoluer ; ils n'emportent point leurs décors, mais doivent se contenter de ceux qu'ils trouvent dans les greniers des théâtres où ils vont et les adapter tant bien que mal en quelques heures ; ils sont trois ou quatre, les premiers rôles ; les autres personnages sont représentés au petit bonheur par de vagues comédiens que des agences ont recrutés. Et comment en serait-il autrement ? que l'on calcule les frais énormes d'une tournée artistique digne de ce nom : le déplacement de dix ou douze acteurs ; leur séjour dans la ville durant quarante-huit heures au moins, afin de bien connaître la scène, les coulisses, l'acoustique de la salle ; le transport des décors que plusieurs machinistes devront accompagner, la publicité enfin. Que l'on tienne compte de ce fait que les salles de théâtre de la province sont évidemment plus exiguës que celles de Paris et l'on sera amené à conclure qu'une représentation ainsi organisée ne pourra être fructueuse pour les acteurs,

et même couvrir les débours qu'à condition que l'on élève énormément le prix des places. Ce jour-là, on aura bien dans une certaine mesure décentralisé l'art, puisque toutes les garanties auront été prises pour que le spectacle soit vraiment beau, mais on est loin de l'avoir démocratisé. Si l'on veut obtenir ce résultat, il faut par des subventions de l'Etat ou de la municipalité, permettre au peuple d'en profiter.

Le théâtre de l'œuvre a aussi tenu sa promesse de maintenir des prix accessibles au peuple. Il a de plus fait distribuer une grande quantité de billets gratuits dans les ateliers, et dans les petits bureaux. Rien que dans le cours de l'année 1906, trois mille personnes, appartenant toutes à des situations modestes ont pu applaudir sans bourse délier les acteurs de ce théâtre.

Il faut dire aussi beaucoup de bien de la Société des « Trente ans de Théâtre ». Elle fut fondée en 1900 par M. Adrien Bernheim qui continue à la diriger. Au début, ce n'était qu'une société de bienfaisance. Avec le concours des principaux artistes de nos théâtres, notamment de nos théâtres subventionnés, de grandes représentations avaient lieu, et le bénéfice en était distribué à tous les comédiens qui après avoir figuré trente années sur les planches, se trouvaient dans le besoin. Cette assistance n'était pas d'ailleurs limitée aux acteurs proprement dits, mais elle s'éten-

dait à tous les gens de théâtres, même ceux dont les rôles sont des plus modestes. Le succès de l'entreprise permit à son directeur de plus vastes ambitions. Les « Trente ans de Théâtre » devinrent bientôt en même temps qu'une société de bienfaisance un moyen d'éducation populaire. Des représentations furent organisées dans les faubourgs et dans la banlieue parisienne : voyant que le peuple n'allait pas au théâtre, M. Adrien Bernheim mena le théâtre au peuple. Les places étaient fixées à un prix modéré et presque uniforme : elles variaient entre 0 fr. 50 et 2 francs. De plus un assez grand nombre de billets étaient distribués gratuitement à la jeunesse des écoles. A l'heure actuelle, les « Trente ans de Théâtre » ont donné soixante-dix représentations ; toutes ont eu un égal succès, elles ont fait salle comble. Les premiers résultats réalisés permettent pour l'avenir les plus belles espérances. Il est permis de souhaiter que bientôt cette association, non contente de rayonner dans la banlieue parisienne, aura les moyens de donner en province des représentations qui ne manqueraient pas d'obtenir un égal succès.

Pour intéressantes que soient les deux initiatives intelligentes et courageuses que nous venons de signaler, il est bien certain qu'elles sont loin de suffire à l'éducation est étique de tout un peuple. Elles ont pleinement réalisé leur but, mais leur but était plus modeste que celui que nous concevons.

Depuis bien des années déjà des hommes appartenant à la politique, aux lettres, à l'administration avaient agité la grave question d'un théâtre populaire ; ils étaient dans tous les partis. Ils s'appelaient, Maurice Pottecher, Romain Rolland, Gustave Geffroy, Jean Jaurès, Zola, Anatole France, Camille de Sainte-Croix, Millevoye, Henri Turot, Maurice Bouchor, Marius Richard, Louis Lumet, Lucien Descaves, J.-Ch. Brun, J. Ernest-Charles, Paul Souchon, Aristide Briand et Dujardin-Baumetz. Certains d'entre eux ne se bornaient même pas à préconiser par la plume et par la parole la création de ces œuvres d'éducation populaires ; M. Maurice Bouchor créait les lectures publiques, tandis que M. Pottecher organisait le théâtre du peuple de Bussang.

Les lectures publiques de M. Bouchor n'eurent peut-être pas tout le succès que l'on en attendait. N'est pas démocrate qui veut ! Les lectures publiques comme d'ailleurs les Universités et les Instituts populaires dont le mouvement n'en est pas moins remarquable se heurtaient à deux obstacles. Il fallait d'abord éviter des conférences trop savantes, trop techniques qui eussent pu dérouter le grand public ; il fallait d'autre part épargner au peuple des explications qui froissent son amour-propre, il fallait en un mot se mettre à sa portée sans avoir pour cela l'air de le traiter en enfant. Pour bien des économistes et bien des hommes politiques, les questions

sociales sont affaire de gros sous. Ils se déclarent avec le peuple parce que la doctrine marxiste de la valeur les a séduit ; ils le combattent parce que la théorie autrichienne de l'utilité finale leur a semblé renverser le vieux catéchisme de Karl Marx. C'est ignorer le peuple profondément.

Il y a, en dehors des questions de salaires, de coopération et de participation aux bénéfices des sentiments de dignité ouvrière, d'amour-propre démocratique dont le respect ou les froissements sont destinés à avoir une importance considérable sur tous les problèmes sociaux. Ce sont ces sentiments-là, que les conférenciers des Instituts et des Universités populaires ainsi que ceux des lectures publiques n'ont peut-être pas suffisamment ménagés, c'est là une des raisons du peu de succès d'une initiative des plus louables.

M. Maurice Pottecher fut plus heureux dans sa création du théâtre du peuple de Bussang. Chaque année deux ou trois représentations y sont données. Elles ont lieu en plein air. Ce sont des gens du pays qui s'improvisent acteurs. M. Pottecher lui-même y tient toujours un des principaux rôles. Il est aussi l'auteur de presque toutes les pièces que l'on y joue ; elles sont le plus souvent inspirées par les légendes du pays. Les usages, les mœurs, les costumes locaux y sont scrupuleusement respectés : c'est donc une œuvre essentiellement décentralisatrice en même

temps qu'elle est éminemment démocratique. Chaque année l'une de ces représentations est gratuite ; les autres sont très bon marché ; il y a en effet peu de frais, et cette entreprise est tout à fait désintéressée. Comme décors, la montagne s'élève derrière la scène. Le succès obtenu par le théâtre du peuple de Bussang est très réel.

Encouragé par la réussite de ces initiatives individuelles, un comité se forma pour l'organisation des théâtres populaires. Il avait à sa tête la plupart des hommes que nous avons nommés. M. Turot se chargea de porter la question devant le conseil municipal de Paris tandis que MM. Millevoye et Paul Meunier interpellaient courtoisement le gouvernement. A l'heure actuelle la commission des théâtres examine une foule de projets dont les plus remarquables sont ceux de M. Catulle Mendès, celui de MM. Feine et Herscher, et celui de MM. Camille de Sainte-Croix et Albert Carré.

Le premier est original, le second somptueux, le troisième paraît le plus pratique : c'est probablement celui qui va être adopté.

M. Catulle Mendès voudrait que le théâtre du peuple fut démontable et transportable. On l'installerait sur les avenues, au milieu des places, au coin des carrefours. Il aurait cet avantage énorme de recevoir facilement les populations de tous les quartiers et de tous les faubourgs. On a loué l'ingéniosité de ce

plan, mais on lui a reproché sa modestie. Le théâtre du peuple doit être autre chose qu'une baraque de forains.

C'est le défaut contraire que nous trouvons dans le projet Feine-Herschel. Ces messieurs voudraient qu'un immense amphithéâtre soit construit sur l'emplacement du Carrousel. Il devrait compter au moins 6.000 places. Un immense velum pourrait garantir les spectateurs du soleil et des intempéries. D'après les prévisions, et l'on sait si les prévisions sont toujours au-dessous de la réalité, il devrait coûter la somme rondelette de 7.300.000 francs. Les dépenses énormes qu'il faudrait consacrer à cette construction ne seraient d'ailleurs pas la seule difficulté à laquelle se heurte le projet de Feine-Herschel. Les acteurs, les chanteurs surtout s'épuiserait de fatigue, si chaque soir ils devaient se faire entendre dans un amphithéâtre aussi vaste et à ciel ouvert. D'autre part y aurait-il toujours 6.000 spectateurs pour remplir les gradins. La grandeur même de ce projet qui le fait intéressant le rend peu pratique. Il serait excellent pour la célébration des fêtes civiques, solennelles comme celles que rêvaient les grands conventionnels, mais il ne donne point une solution désirable au problème des théâtres populaires.

Voici au contraire les grandes lignes du projet Camille de Sainte-Croix-Albert Carré. Quatre grands théâtres seront construits à Paris. L'un en plein cen-

tre, aux environs de la place du Châtelet ; les trois autres dans la périphérie. Ils seront vastes et bon marché. Ils auront des décors et des costumes leur appartenant et des troupes spéciales provenant soit du Conservatoire réformé, soit d'un conservatoire spécial. Ces troupes donneront le plus souvent possible des représentations en province, et, si la situation financière le permet, la Société des Théâtres populaires fondera d'autres établissements dans les grandes villes de France. Il ne sera fait appel aux subventions de l'État ou de la municipalité qu'en cas de déficit. La première mise de fonds évaluée à environ dix millions sera obtenue au moyen d'une grande loterie nationale organisée sur le modèle de la loterie de la Presse.

Si dans l'exécution de ce vaste projet on tient compte des difficultés que nous avons eu occasion de signaler, si la construction architecturale évite, par l'adoption de la forme de l'hémicycle ou du trapèze par exemple, les froissements de l'amour populaire auquel il ne faut pas que des inégalités dans les places, viennent rappeler les inégalités sociales ; si les représentations coupées d'entr'actes extrêmement courts sont terminées de bonne heure afin que les travailleurs puissent y assister sans en souffrir pour le labeur du lendemain ; si enfin l'on a soin de construire exactement les scènes sur les mêmes modèles afin de pouvoir aisément utiliser les mêmes décors

pour tous les théâtres ; si surtout l'on choisit des sujets qui savent captiver le peuple tout en l'instruisant ; nul doute alors que ce projet doive pleinement réussir et qu'il doive faire faire à l'éducation du peuple par la beauté un progrès dont on ne saurait trop se féliciter.

Reste la question pécuniaire. N'est-ce point une utopie que d'espérer trouver en une loterie les dix millions nécessaires à l'entreprise. Les loteries obéissent aux mêmes lois que les émissions d'emprunts ; il faut les lancer au moment où le marché n'en est pas encombré. Or, aujourd'hui, il est incontestable que les loteries sont extrêmement nombreuses, il serait peut-être plus prudent d'attendre quelque temps avant de commencer l'opération. Mais même si ce moyen ne donnait point les résultats que la Commission en attend, il faut espérer que le projet Camille de Sainte-Croix-Albert Carré n'en serait point abandonné pour cela. Une souscription nationale, une subvention de l'État ou de la ville complèteraient la somme que la loterie n'aurait pas suffi à procurer.

Un mot en ce qui concerne le théâtre populaire en province. Le plan que nous venons d'étudier prévoit que des théâtres pourront être construits dans les grandes villes de France. S'ils venaient à se multiplier, il est évident que les troupes parisiennes deviendraient insuffisantes pour donner un si grand nombre de représentations ; les conservatoires de

province se développeraient et le régionalisme exercerait là encore son action bienfaisante. Mais il ne peut ici être question que des grandes villes. Or, la population des petites localités et des campagnes n'est pas moins intéressante ; elle l'est même davantage puisqu'elle est généralement moins instruite.

Pour elle il faut créer et multiplier les théâtres en plein air. Nous avons parlé de celui de Bus-sang. Celui de La Mothe-Saint-Héray, organisé par M. Pierre Corneille, a obtenu aussi un vif succès.

Durant ces dernières années, les théâtres de plein air ont fait leur apparition. Le théâtre de Verdu-re, le théâtre du Printemps à Marseille, les arènes de Nîmes, de Béziers, de Bayonne, le théâtre antique de la Nature à Cauterets, le théâtre d'Orange, le théâtre antique de la Nature à Champigny ont vu des manifestations d'art inoubliables. Il est bien certain que si l'on peut multiplier de semblables représentations, les populations rurales n'auront rien à envier à celles des grandes cités. Le décor admirable que fournit la nature elle-même, les scènes immenses où les cortèges et les chœurs peuvent librement se dérouler, le nombre considérable des spectateurs vibrant à l'unisson des mêmes sentiments tout cela contribue à donner aux représentations de plein air une grandeur sereine qui n'avait point échappé aux tragédiens du peuple grec.

Nul problème plus que celui du théâtre populaire n'est digne d'attirer l'attention de ceux qui espèrent pouvoir moraliser le peuple au moyen de l'art, et rénover l'art au moyen du peuple : c'est par l'examen de cette question que nous terminons cette modeste étude.

L'histoire du passé garde le souvenir d'Orphée qui faisait retentir les échos des monts Rodolphe des accents divins de sa lyre. Et les fauves prêts à le dévorer s'arrêtaient surpris et charmés. Virgile, en immortalisant dans la ciselure de ses vers cette vieille légende, n'a-t-il pas voulu y voir un symbole ? Ce qui fait d'ailleurs la force du symbole, c'est que chacun y mettant inconsciemment un peu de son âme et de sa sensibilité peut l'interpréter à sa façon. Orphée charmant au son de sa lyre les animaux féroces acharnés à sa perte, c'est pour nous le peuple guetté par mille dangers, par l'ignorance, par la superstition, par l'égoïsme, par l'imprévoyance, par l'alcool, c'est le peuple faible devant des ennemis forts ; c'est le peuple las de la lutte et terrassé par la souffrance, c'est le peuple meurtri, désabusé, sanglant et pleurant une Eurydice qui était son idéal, mais c'est aussi le peuple qui se redresse, qui cherche dans des rythmes berceurs une consolation suprême, qui endort ses douleurs, apaise ses instincts, calme ses passions et qui, triomphant par une sensibilité nouvelle de ses

ennemis du dedans et du dehors, se forge dans le travail serein et harmonieux un idéal nouveau d'impérissable beauté.

Vu : le Doyen,
LYON-CAEN

Vu : le Président de la thèse,
LARNAUDE

Vu et permis d'imprimer :
Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris
L. LIARD

